

المجلس
الاعلى
للثقافة



المشروع القومي للترجمة

فن الرواية

ترجمة

بدر الدين عرو دكي

تأليف

ميلان كونديرا

المشروع القومي للترجمة

فن الرواية

تأليف

ميلان كونديرا

ترجمة

د. بدرالدين عرودى

على الرغم من أن كافة النصوص المنشورة فى الصفحات التالية مدينة بكتابتها لظروف محددة ، فقد كتبها جميعاً على أساس أنها ستكون مترابطة فيما بينها بحيث تؤلف كتاباً يقدم كشفاً بتأملاتى حول فن الرواية .

(هل يتوجب على أن أؤكد أنني لأدعى أى طموح نظرى ، وأن كل ما فى هذا الكتاب ليس إلا عبارة عن اعترافات حرفى ؟ ينطوى عمل كل روائى على رؤية مضمرة لتاريخ الرواية ، وعلى فكرة عما هى الرواية ، وقد حاولت أن أجعل هذه الفكرة - عما هى الرواية - المحايثة لرواياتى ، تتكلم) .

يعرض بحث « ميراث سرفانتس المحقر »⁽¹⁾ مفهومى الشخصى عن الرواية الأوربية ، ويفتح هذا «المقال بسبعة أجزاء» .

منذ عدة سنوات طلبت المجلة النيويوركية (مجلة باريس) إلى كريستيان سالمون إجراء محاورة معى عنى وعن عاداتى ككاتب ، ثم تحولت المحاورة بسرعة إلى حوار حول تجاربى العملية مع فن الرواية . لقد قسمت الحوار إلى نصين مستقلين يؤلف الأول محادثة حول فن الرواية⁽²⁾ ، الجزء الثانى من هذا الكتاب .

وبمناسبة الطبعة الجديدة من رواية «السائرون نياماً» لدى جاليمار فقد رغبت أن أجعل الجمهور الفرنسى يعيد اكتشاف بروخ ، ونشرت من أجل ذلك فى مجلة «النوفيل أوبزرفاتور» مقالة وصية «السائرون نياماً» ، وقد عزفت عن نشره هنا بعد أن نشر فى سكاربيتا مدخله الرائع إلى هرمان بروخ ، ومع ذلك ، وبما أنه لم يكن بوسعى تلافى رواية السائرون نياماً التى تحتل فى تاريخى الشخصى للرواية موقعاً عظيماً ، فقد كتبت كجزء ثالث فى هذا الكتاب «ملاحظات مستوحاة من (السائرون نياماً)»⁽³⁾ ، وهو

(1) محاضرة فى الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٨٢) ، ونشرت فى فرنسا فى النوفيل أوبزرفاتور تحت عنوان «وماذا لو هجرتنا الرواية؟» .

(2) نشر فى فرنسا تحت عنوان «أيضاً عن الرواية» (١٩٨٥) فى لاليتير إنترناسيونال .

(3) غير منشور سابقاً .

عبارة عن تأملات تزعم أنها تحلل هذا المبدع بقدر ماتقول كل ماأدين له به ، وما ندين له به جميعاً .

أما الحوار الثانى مع كريستيان سالمون « محادثة حول فن التأليف »⁽⁴⁾ فهو يناقش - انطلاقاً من رواياتى - المشكلات الفنية «الحرفية» للرواية ، وخاصة معمارها .

«فى مكان ما ، هناك»⁽⁵⁾ هو ملخص تأملاتى حول روايات كافكا .

«إحدى وسبعون كلمة»⁽⁶⁾ هو قاموس الكلمات الجوهرية التى تطوف فى رواياتى ، والكلمات الجوهرية لإستطبيقا الرواية الخاص بى .

فى ربيع عام ١٩٨٥ تلقيت جائزة القدس ، وقد قرأ الأب مارسيل دوبوا - من طائفة الدومينيكان ، والأستاذ فى جامعة القدس الثناء على بالإنجليزية مع لكنة فرنسية قوية ، وقرأت بالفرنسية مع لكنة تشيكية قوية خطاب الشكر⁽⁷⁾ ، عالماً أنه سيؤلف الجزء الأخير من هذا الكتاب ، والنقطة الأخيرة لتأملاتى حول الرواية وأوروبا . لم يكن يسعنى قراءته فى جو أكثر أوربية ، وأكثر حرارة ، وأكثر حميمية .

(4) نشر فى فرنسا فى «الأنفينى» (١٩٨٤) وأعيد النظر فيه كلياً ووسع لنشره ضمن هذا الكتاب .

(5) محاضرة فى مكسيكو عام ١٩٧٩ نشرت عام ١٩٨١ فى مجلة لوديبا Le Débat .

(6) نشر أول تكوين لهذا النص «تسع وثمانون كلمة» فى مجلة لوديبا Le Débat (١٩٨٥) . وقد تم - من أجل نشره فى هذا الكتاب - إعادة كتابته ، وتم حذف الكلمات البعيدة عن الموضوع ، وإضافة كلمات جديدة.

(7) وقد قام جان دانييل بنشره فى اليوم ذاته فى النوفيل أوبزرفاتور.

الجزء الأول

ميراث سرفانتس المحقّر

فى عام ١٩٣٥ ، وقبل ثلاثة أعوام من وفاته ، كان إدموند هوسرل يلقى فى قيينا وفى براغ محاضرات شهيرة حول أزمة الإنسانية الأوربية ، كانت صفة «الأوربية» تشير فى نظره إلى الهوية الروحية التى تمتد إلى ماوراء أوربا الجغرافية (فى أمريكا، مثلاً) ، والتى ولدت مع الفلسفة اليونانية القديمة ، فقد أدركت هذه الفلسفة فى نظره العالم (العالم فى مجموعه) بوصفه مشكلة يجب حلّها للمرة الأولى فى التاريخ . كانت تستجوبه لا لإرضاء هذه الحاجة العملية أو تلك ، بل لأن «هوى المعرفة قد سيطر على الإنسان» .

كانت الأزمة التى كان هوسرل يتحدث عنها تبدو من العمق بحيث كان يتساءل عما إذا كانت أوربا ستتمكن من البقاء بعدها ، وكان يعتقد أنه يرى جذور هذه الأزمة فى بداية العصور الحديثة لدى جاليلو ولدى ديكارت ، فى الطابع الأحادى الجانب للعلوم الأوربية التى قلّصت العالم إلى مجرد موضوع للاستكشاف التقنى والرياضى، واستبعدت من أفقها العالم العيانى للحياة أو *Die lebenswelt* كما كان يقول .

وقد دفع تقدم العلوم بالإنسان إلى دهاليز الفروع الاختصاصية ، وبقدروما كان يتقدم فى معرفته ، بقدر ما كان يكفّ عن رؤية مجموع العالم وذاته فى آن واحد ، غارقاً بذلك فيما كان هيدجر - تلميذ هوسرل - يسمّيه من خلال صيغة جميلة وشبه سحرية : «نسيان الكائن» .

لقد صار الإنسان الذى ارتقى سابقاً مع ديكارت مرتبة «سيد الطبيعة ومالكها» مجرد شىء صغير فى نظر القوى (قوى التقنية ، والسياسة ، والتاريخ) التى تتجاوزه، وترتفع فوقه ، وتمتلكه . لم يكن لكيانه العيانى لـ «عالم حياته» فى نظرهذه القوى أى ثمن ، ولا أى مصلحة : فقد انكشف ، ونسى سلفاً .

أعتقد مع ذلك أن من السذاجة اعتبار هذه الصرامة فى النظرية الملقاة على العصور الحديثة مجرد إدانة ، وأمىل إلى القول إن الفيلسوفين الكبارىن قد كشفوا عن غموض هذه الحقبة التى هى انحدار وتقدم فى آن واحد تنطوى - شأن كل ما هو إنسانى - على بذرة نهايتها فى ولادتها . ولا يحط هذا الغموض فى نظرى من القرون الأربعة الأوربية الأخيرة التى أنتمى إليها ولاسيما أننى لست فيلسوفاً بل روائياً ، والواقع أن مؤسس الأزمنة الحديثة فى نظرى ليس ديكارت فحسب ، بل كذلك سرفانتس .

ربما كان هو من لم يأخذ الفنونولوجيان بعين الاعتبار فى حكمهما على الأزمنة الحديثة . أريد أن أقول بذلك : إذا كان صحيحاً أن الفلسفة والعلوم قد نسيا كينونة الإنسان ، فإنه يظهر بوضوح أن فناً أوربياً كبيراً قد تكون مع سرفانتس ، وما هذا الفن إلا سبر هذا الكائن المنسى .

والواقع أن كافة التيمات الوجودية الكبرى التى يحللها هيدجر فى كتابه «الكينونة والزمان» معتبراً أن الفلسفة الأوربية السابقة كلها قد أهملتها ، إنما تم الكشف عنها وبيانها وإضاعتها بواسطة أربعة قرون من الرواية (أربعة قرون من إعادة التجسيد الأوربى للرواية) لقد اكتشفت الرواية - واحدة بعد أخرى - بطريقتها الخاصة وبمنطقها الخاص مختلف جوانب الوجود . تساءلت مع معاصرى سرفانتس عما هى المغامرة ، وبدأت مع صموئيل ريتشاردسون فى فحص «مايدور فى الداخل» ، وفى الكشف عن الحياة السرية للمشاعر ، واكتشفت مع بلزاك تجذر الإنسان فى التاريخ ، وسبرت مع فلوبير أرضاً كانت حتى ذلك الحين مجهولة ، هى أرض الحياة اليومية ، وعكفت مع تولستوى على تدخل اللاعقلانى فى القرارات وفى السلوك البشرى. إنها تستقصى الزمن : اللحظة الماضية التى لا يمكن القبض عليها مع مارسيل بروست ، واللحظة الحاضرة التى لا يمكن القبض عليها مع جيمس جويس ، وتستجوب مع توماس مان دور الأساطير التى تهدى - وهى الآتية من أعماق الزمن - خطانا ، إلخ ، إلخ .

تصاحب الرواية الإنسان على الدوام وبإخلاص منذ بداية الأزمنة الحديثة . لقد سيطر « هوى المعرفة » (هذا الهوى الذى يعتبره هوسرل جوهر الروحانية الأوربية) آنئذ على الإنسان كيما يدرس الحياة العيانية للإنسان ، ويحميه ضد «نسيان الكائن»؛ كيما يضع « عالم الحياة » تحت إنارة مستمرة ، بهذا المعنى إنما أفهم وأشار عناد هيرمان بروخ عندما كان يكرر بلا هوادة : اكتشاف مايمكن للرواية وحدها دون سواها أن تكتشفه ؛ هوذا مايؤلف مبرر وجود الرواية ، إن الرواية التى لا

تكتشف جزءاً من الوجود ما يزال مجهولاً هي رواية لأخلاقية ، إنَّ المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة .

وأضيف أيضاً مايلي : إن الرواية هي مبدع أوربا ، واكتشافاتها ، حتى ولو تمت بلغات مختلفة ، تنتمي جميعها إلى أوربا كلها ، ويؤلف تتالي الاكتشافات (لا جمع ماتمت كتابته) تاريخ الرواية الأوربية ، ولا يمكن رؤية وفهم قيمة مبدع (أى أهمية اكتشافه) على نحو كامل إلا ضمن هذا الظرف المتخطى للحدود القومية .

٣

عندما كان الإله يغادر المكان الذي كان يحكم منه العالم ببطء وسلّم قيمه ، يفصل بين الخير والشر ، ويمنح معنى لكل شيء ، خرج دون كيشوت من بيته ولم يعد قادراً على التعرف على العالم ، فقد بدا هذا العالم فجأة - فى غياب حاكم أعلى - غامضاً غموضاً رهيباً ؛ لقد تفتت الحقيقة المطلقة الوحيدة إلى مئات من الحقائق النسبية يتقاسمها الناس ، هكذا واد عالم الأزمنة الحديثة والرواية صورته ونموذجه معه .

إن فهم الأنا المفكر مع ديكارت بوصفه أساس كل شيء ، والوقوف فى مواجهة الكون وحيداً على هذا النحو موقف اعتبره هيجل بحق موقفاً بطولياً .

كما أن فهم العالم مع سرفانتس بوصفه شيئاً غامضاً ، وضرورة مواجهة عديد من الحقائق النسبية التى يناقض بعضها البعض الآخر بدلاً من مواجهة حقيقة مطلقة واحدة (حقائق تتجسد فى ذوات خيالية تسمى شخصيات) ، أى امتلاك يقين واحد هو حكمة اللا يقين ، كل ذلك يتطلب قوة لا تقل عظمة .

ما الذى تريد أن تقوله رواية سرفانتس الكبرى ؟ هناك فيض من الكتابات حول هذا الموضوع ، منها ما يزعم أنه يرى فى هذه الرواية نقداً عقلانياً لمثالية دون كيشوت الضبابية ، وأخرى ترى فيها تمجيذاً لهذه المثالية ذاتها . هذان التفسيران خاطئان كلاهما ؛ لأنهما يريدان أن يريا فى أساس الرواية لا تساؤلاً ، بل موقفاً أخلاقياً متحزباً .

يتمنى الإنسان عالمًا يمكن فيه تمييز الخير والشر بوضوح كامل لأن فى أعماقه رغبة فطرية لا فكاك منها فى الحكم على الأمور قبل فهمها ، وعلى هذه الرغبة قامت الأديان والأيدولوجيات ، إنها لا يمكن أن تتصالح مع الرواية إلا إذا ترجمت لغتها النسبية والغامضة إلى خطابها العقائدى والقاطع ، إنها تطلب أن يكون ثمة أحد على حق ؛ فإما أن أنا كارنينا ضحية مستبد محدود العقل ، وإما أن زوجها ضحية

امرأة لأخلاقية . إما أن «ك» . البريء مسحوق تحت وطأة محكمة ظالمة ، وإما أن العدالة الإلهية تختبئ وراء المحكمة ، وبالتالي فإن «ك» . مذنب .

تتضمن هذه الـ «إمّا وإمّا» العجز عن تحمّل النسبيّة الجوهرية للأشياء الإنسانية ، العجز عن رؤية غياب الحاكم المطلق وجهاً لوجه . ومن الصعب - بسبب هذا العجز - قبول وفهم حكمة الرواية (حكمة اللائقين) .

٤

ذهب دون كيشوت نحو عالم كان يفتح أمامه بشكل واسع ، كان بوسعه أن يدخله بحرية وأن يعود إلى البيت كلّما أراد . كانت الروايات الأوربية الأولى رحلات عبر عالم كان يبدو بلا حدود ، تفاجئ بداية رواية جاك القدرى البطلين في منتصف الطريق ، فلا نعرف لا من أين جاء ، ولا إلى أين يذهبان ، كما يتواجدان في زمن لا بداية له ولا نهاية في فضاء لا يعرف حدوداً ، في وسط الـ «أوربا» التي لا يمكن للمستقبل أن ينتهي من أجلها أبداً .

وبعد ديدرو بنصف قرن اختفى - لدى بلزاك - الأفق البعيد كمنظر وراء الأبنية الحديثة المتجسدة في المؤسسات الاجتماعية : الشرطة ، والعدالة ، وعالم المال ، والجريمة ، والجيش ، والدولة . لم يعد زمن بلزاك يعرف العطالة السعيدة التي عرفها سرفانتس أو ديدرو ، إنّه محمول في قطار يدعى التاريخ أنه من السهولة الصعود إليه ، ومن الصعوبة النزول منه . لكن مع ذلك لم يكن بعد في هذا القطار مايرعب ، بل إن فيه بعض السحر ؛ فهو يعدّ مسافريه جميعاً بالمغامرات ، ومعها عصا الماريشالية ! .

وفيما بعد ، كان الأفق يضيق في وجه إيما بوفاري إلى درجة بات يشبه سداً ، والمغامرات تتواجد في الجانب الآخر ، وصار الحنين عسير الاحتمال ، وفي سأم الحياة اليومية تكتسب الأحلام وأحلام اليقظة أهمية متزايدة ، واستعيض عن لا نهاية العالم الخارجى الضائعة بلا نهاية النفس ، وتلاشى الوهم الكبير بوحدة الفرد التي لا غنى عنها ، والتي كانت أحد أجمل الأوهام الأوربية .

سوى أن الحلم حول لانهاية النفس سحره في اللحظة التي استحوذ فيها التاريخ ، أو مابقى منه : قوة خارقة لمجتمع شديد القدرة على الإنسان . لم يعدّ التاريخ يعدّ الإنسان بعصا الماريشالية ، ويكاد لا يسمح له بأكثر من وظيفة مساح ، ماالذي يسمع «ك» . في مواجهة المحكمة ، أو «ك» . في مواجهة القصر أن يفعل ؟ لا شيء ذا أهمية

، هل يستطيع على الأقل أن يحلم كما كانت إيمًا بوفارى تحلم من قبل ؟ لا . إن فخّ هذا الوضع شديد الرهبة ، ويمتصّ كسفاطة كلّ أفكاره وكلّ مشاعره ؛ إذ لا يستطيع أن يفكر إلا بدعواه ، وإلا بوظيفته كمسّاح ، صارت لانهاية النفس - لو وجدت - امتداداً لا فائدة منه للإنسان .

5

يرتسم طريق الرواية كتاريخ مواز للأزمة الحديثة ، لو التفتُّ لأغطيعه بنظرة لبدا لى قصيراً ومغلقاً على نحو غريب ، أوليس هو دون كيشوت نفسه الذى يعود بعد ثلاثة قرون من السفر إلى القرية متنكراً ، وقد اتخذ شخصية مسّاح ؟ كان قد ذهب قديماً ليختار مغامراته ، ولم يعد له الآن فى هذه القرية الواقعة تحت هيمنة القصر خيار ما ؛ فالمغامرة مطلوبة منه : خلاف بئس مع الإدارة بمناسبة خطأ فى الملف ، ما الذى حدث إذن بعد ثلاثة قرون للمغامرة ؟ هذه التيمة الكبرى الأولى للرواية هل صارت مسّوخ ذاتها ؟ ماذا يعنى ذلك ؟ هل يعنى أن طريق الرواية ينغلق بمفارقة ؟

نعم ، من الممكن التفكير بذلك ، وليس هناك سوى مفارقة واحدة ، إذ إن هذه المفارقات عديدة ، ربما كانت رواية الجندي الشجاع شيفيك هى الرواية الشعبية الكبرى الأخيرة ، أوليس مدهشاً أن تكون هذه الرواية الهزلية فى الوقت نفسه رواية حرب تدور أحداثها فى الجيش وعلى الجبهة ؟ ما الذى حدث للحرب وأحوالها حتى تصير موضوع هزء ؟

كانت الحرب لدى هوميروس ولدى تولستوى تملك معنى واضحاً كلّ الوضوح ؛ فقد كان الناس يتقاتلون من أجل هيلين الجميلة ، أو من أجل روسيا ، فى حين يتجه شيفيك ورفاقه نحو الجبهة دون أن يعرفوا لماذا ، لا بل - وهو ما يصدمنا أكثر - دون أن يهتموا بذلك .

ولكن ما هو محرّك الحرب إن لم يكن الوطن أو هيلين ؟ هل هو مجرد القوة فى رغبتها إثبات ذاتها كقوة ؟ أى هذه الـ «إرادة الإرادة» التى سيتحدث عنها فيما بعد هيدجر ؟ أولم تكن مع ذلك وراء كلّ الحروب منذ الأبد ؟ نعم ، بالطبع ، لكنها هذه المرة - لدى هازيك - مجردة من كل التعليقات المعقولة . لا أحد يصدّق ثرثرة الدعاية ، حتّى أولئك الذين يصنعونها ؛ فالقوة عارية ، عارية عريها فى روايات كافكا ، فى الواقع لاتستفيد المحكمة أبداً من إعدام «ك» . كذلك فإن القصر لن يجد أى

مكسب من إزعاج المسّاح . لماذا أرادت ألمانيا بالأمس وروسيا اليوم السيطرة على العالم ؟ ألتكون أكثر غنى ؟ أم أكثر سعادة ؟ لا ، إن عدوانية القوة لاتملك أى مصلحة على الإطلاق : إنها بلا دافع : إنها لاتريد سوى إرادتها ، إنها اللاعقلانية المحضة .

يجعلنا كافكا وهازيك نواجه إذن هذه المفارقة الهائلة : كان العقل الديكارتي خلال حقبة الأزمنة الحديثة يحت كافة القيم الموروثة من العصور الوسطى واحدة بعد الأخرى ، ولكن اللاعقلانية المحضة (القوة لاتريد سوى إرادتها) هى التى تحتل - فى لحظة انتصار العقل الكامل - مشهد العالم : لأنّه لن يكون ثمة أية منظومة للقيم - مقبولة عموماً - قادرة على أن تؤلف عقبة فى وجهها .

هذه المفارقة التى تتم إضاعتها بأستاذية فى رواية السائرون نياماً لهيرمان بروخ هى واحدة من المفارقات التى أود أن أسميها النهائية ثمة مفارقات أخرى ، مثلاً : كانت الأزمنة الحديثة تغذى حلم إنسانية يمكن أن تعثر ذات يوم - وهى المجزأة إلى حضارات مختلفة ومنفصلة - على وحدتها ومعها على السلام الأبدى ، واليوم يؤلف تاريخ الكوكب الأرضى أخيراً كلاً لا يتجزأ ، لكن الحرب المتنقلة والمستمرّة هى التى تؤمن وتحقق وحدة الإنسانية ، هذه التى حلمنا بها منذ زمن بعيد ، وحدة الإنسانية تعنى : لا يستطيع أى إنسان الهرب إلى أى مكان .

٦

كانت المحاضرات التى كان يتحدث فيها هوسرل عن أزمة أوربا ، وعن إمكانية اختفاء الإنسانية الأوربية تؤلف وصيته الفلسفية ، لقد ألقاها فى عاصمتين من عواصم أوربا الوسطى ، ولهذه الصدفة دلالة عميقة : فالواقع أنه فى أوربا الوسطى هذه ذاتها وللمرة الأولى فى تاريخها استطاع الغرب أن يرى موت الغرب ، أو على وجه التدقيق ، اقتطاع جزء منه عندما التهمت الإمبراطورية الروسية فرصوفيا وبودابست وبراغ . لقد ولدت هذه المصيبة من الحرب العالمية الأولى التى شنتها إمبراطورية هابسبورغ ، وأدت إلى نهاية هذه الإمبراطورية ذاتها ، وخلخت إلى الأبد توازن أوربا المنهكة .

لقد مضى آخر الأزمنة الهادئة التى كان الإنسان لا يقاوم فيها سوى وحوش نفسه ، أى أزمة جويس وبروست ، يأتى الوحش فى روايات كافكا وهازيك وموزيل من الخارج ويسمى التاريخ . إنه لم يعد يشبه قطار المغامرين : إنه لاشخصى ، عسير الإدارة ، عسير الحساب ، غير واضح ، ولا يقلت منه إنسان . إنها اللحظة (غداة حرب

(١٩١٤) التي رأت فيها كوكبة كبار الروائيين في أوربا الوسطى ، وأدركت **المفارقات النهائية** للأزمة الحديثة .

على أنه لا يجب أن نقرأ رواياتهم كنسوة اجتماعية وسياسية شأن أرويل مبكر !. إن مايقوله لنا أرويل كان يمكن أن يقال أيضاً (وربما بشكل أفضل) في مقال أو بحث نقدي . وبالمقابل يكتشف هؤلاء الروائيون - لكي أستشهد مرة أخرى ببروخ - «ما لا يمكن سوى للرواية وحدها أن تكتشفه» : فهم يبينون كيف تُغيّرُ كافة المقولات الوجودية ضمن شروط «المفارقات النهائية» فجأة من معناها : **ماهى المغامرة** إذا كانت حرية «ك» . فى الفعل مجرد وهم ؟ ماهو المستقبل إذا كان مثقفو رواية الإنسان بلاميزات لا يستشعرون على الإطلاق الحرب التى ستقضى غداً على حياتهم ؟ **ماهى الجريمة** إذا كان هوجنو هيرمان بروخ لا يكتفى بعدم شعوره بالندم على ارتكابها ، بل إنه ينسى حتى أنه قد ارتكب جريمة قتل ؟ وإذا كانت الحرب هى مشهد الرواية الكبرى الوحيدة الكوميدية فى هذه الحقبة ، فما الذى حدث **الكوميدى** ؟ أين الفرق بين الخاص والعام إذا كان «ك» لا يبقى - حتى فى سرير الزوجية - دون صحبة مبعوثى القصر ؟ وما هى العزلة فى هذه الحالة ؟ أهى عبء ، أم قلق ، أم لعنة ، كما أريد لنا أن نظن ، أم أنها - على العكس - القيمة الأثمن التى تقوم بتحطيمها الآن الجماعة ذات الحضور المهيمن ؟

إن مراحل تاريخ الرواية شديدة الطول (لا علاقة لها أبداً مع التغيرات التكتيكية للموضات) ، كما أنها تمتاز بهذا الجانب أو ذاك من الكائن الذى تدرسه الرواية فى المقام الأول ، وهكذا فإن الإمكانيات المتضمنة فى الاكتشافات الفلوبييرتية للحياة اليومية لم تُطوّر على نحو كامل إلا بعد سبعين سنة فى مبدع جيمس جويس الضخم، أما المرحلة التى دشنتها منذ خمسين سنة كوكبة روائى أوربا الوسطى (مرحلة **المفارقات النهائية**) فإنها فى نظرى ماتزال بعيدة عن أن تدرك نهايتها .

٧

يجرى الحديث كثيراً ومنذ وقت طويل عن نهاية الرواية ، ولاسيما على السنة المستقبلين والسرياليين وكلّ الطليعيين ، كانوا يرون الرواية تختفى على طريق التقدّم لصالح مستقبل مختلف جذرياً ، لصالح فنّ لا يشبه فى شىء ما كان موجوداً قبله ، وستُدفن الرواية باسم العدالة التاريخية ، تماماً كالبنّوس والطبقات المهيمنة والنماذج العتيقة من السيارات والقبّعات ذات الشكل العالى .

والواقع ، إذا كان سرفانتس هو مؤسس الأزمنة الحديثة ، فإن على نهاية ميراثه أن تعنى أكثر من مجرد استراحة فى تاريخ الأشكال الأدبية ؛ إذ إنها تعلن نهاية الأزمنة الحديثة ؛ لذلك تبدو لى الابتسامة البلهاء التى تعلن معها موت الرواية باطلة باطلة ؛ لأنه سبق لى أن رأيت وعشت موت الرواية ، موتها العنيف (بواسطة المنع ، والرقابة ، والضغط الأيديولوجى) فى العالم الذى قضيت فيه الجزء الأكبر من حياتى ، والذى نصفه عادة بالشمولية . أنتدّ ظهر بكل وضوح أن الرواية بائدة ، بائدة بقدر ما هو بائد غرب الأزمنة الحديثة ، فهى بوصفها نموذج هذا العالم ، وبوصفها تقوم على نسبية وغموض الأشياء الإنسانية ، لا تتناسب الرواية مع العالم الشمولى ، وهذا اللاتناسب أشدّ عمقاً من ذلك الذى يفصل بين منشق وبين موظف فى أجهزة السلطة ، بين مناضل من أجل حقوق الإنسان ، وبين جلاد ؛ لأنه ليس سياسياً أو أخلاقياً فحسب ، بل هو أنطولوجى أيضاً . هذا يعنى : إن كلاً من العالم القائم على الحقيقة الوحيدة ، وعالم الرواية النسبى والغامض معجون من مادة مختلفة اختلافاً كلياً ، فالحقيقة الشمولية تستبعد النسبية والشك والتساؤل ، ولا يسعها أبداً أن تتصالح إذن مع ماسأسميه روح الرواية .

ولكن ، أولاً يتم فى روسيا الشيوعية نشر مئات وآلاف الروايات بكميات هائلة وبإنجاح كبير ؟ نعم ، لكن هذه الروايات لم تعد تتابع استعادة الكائن ، ولا تكتشف أى جزء جديد من الوجود ، وإنما تؤكد فقط ماسبق وقيل أكثر من ذلك ؛ فى التأكيد على ما يقال (على ما يجب قوله) ، إنما يقوم سبب وجودها وانتصارها وفائدتها فى المجتمع الذى هو مجتمعها ، فهى بعدم اكتشافها أى شىء ، لم تعد تشارك بتتالى الاكتشافات التى أطلق عليها تاريخ الرواية ؛ إذ إنها تقع خارج هذا التاريخ ، أو إنها : روايات ما بعد تاريخ الرواية .

لقد مضى ما يقرب من نصف قرن على توقّف تاريخ الرواية فى إمبراطورية الشيوعية الروسية ، وإنه لحدث هائل نظراً لعظمة الرواية الروسية من جوجول إلى بيبلى . ليس موت الرواية إذن فكرة وهمية ، فقد تمّ حدوثه ، ونحن نعلم اليوم كيف تموت الرواية : إنها لا تختفى ، وإنما تقع خارج تاريخها ، يحدث موتها إذن بهدوء ، دون أن يراه أحد ، ودون أن يثير استغراب أى إنسان .

٨

ولكن أولم تصل الرواية إلى نهاية طريقها بواسطة منطقها الداخلى ذاته ؟ أولم تستثمر كل إمكاناتها وكل معارفها وكل أشكالها ؟ قد سمعت بعضهم يقارن تاريخها

بمناجم الفحم التى نفذ منها الفحم منذ زمن طويل ، لكن أولا تشبه بالأحرى مقبرة الفرص الضائعة ، والنداءات غير المسموعة ؟ ثمة أربعة نداءات أشعر تجاهها باهتمام خاص .

نداء اللعب - تريستان شاندى للورنس ستيرن ، وجاك القدرى لدنيس ديدرو
تبدوان لى اليوم بوصفهما أكبر عمليين روائيين فى القرن الثامن عشر ، روايتان تمّ تصوّر كل منهما كلعبة عظيمة ، إنهما قمتان من الخفة لم يبلغهما أحد لا من قبل ولا من بعد ، لقد تركت الرواية التى أتت بعدهما نفسها تُقيد بضرورة الاحتمال ، وبالدكتور الواقعى ، وصرامة التتابع التاريخى . لقد هجرت الإمكانات التى انطوى عليها هذان العملان الرائعان ، والتى كان بوسعها تأسيس تطوّر آخر للرواية مختلف عن ذلك الذى نعرفه (نعم ، بوسعنا أن نتخيل أيضا تاريخ رواية أوربية آخر ...) .

نداء الحلم - لقد أوقظت مخيلة القرن التاسع عشر فجأة من قبل فرانز كافكا
الذى نجح فى تحقيق ما نادى به من بعده السرياليون دون أن يحققوه فعلاً : صهر الحلم والواقع . والحق أن ذلك يؤلف طموحاً جمالياً للرواية قديماً تطلّع إليه نوفاليس ، لكنه يتطلّب فناً ذا كيمياء لم يكتشفها سوى كافكا وحده بعد مائة عام من ذلك . هذا الانفتاح الهائل يؤلف انفتاحاً غير منتظر أكثر منه استكمال تطوّر ، انفتاحاً يتيح معرفة أن الرواية هى المكان الذى تستطيع فيه المخيلة أن تتفجّر كما لو كان الأمر فى حلم ، وأن الرواية تستطيع التحرّر من ضرورة الاحتمال التى لا مفرّ منها فى الظاهر .

نداء الفكر - أدخل موزيل وبروخ على مشهد الرواية فكراً ناجعاً ومشعاً ، لا لتحويل
الرواية إلى فلسفة بل لاستنفار - على أساس القصّة - كافة الوسائل العقلية وغير العقلية ، القصصية والتأملية القادرة على إضاءة كينونة الإنسان ، ولجعل الرواية التركيب العقلى الأمثل . هل كان نجاحهما إنجازاً لتاريخ الرواية ، أو بالأحرى دعوة لرحلة طويلة ؟

نداء الزمان - تحت مرحلة المفارقات النهائية الروائى على ألا يتوقّف بمسألة
الزمان عند المشكلة البروستية فى الذاكرة الشخصية ، بل أن يوسّعها ، ويصل بها إلى لغز الزمان الجماعى ، زمان أوربا ، أوربا التى تلتفت لترى ماضيها ، ولتحاسب نفسها ، ولتدرك تاريخها ، شأن رجل عجوز يلفّ بنظرة واحدة كلّ حياته المنصرمة ، ومن هنا الرغبة فى عبور الحدود الزمنية لحياة فردية بقيت الرواية حبيستها حتى ذلك الحين ، وفى إدخال عدّة حقبة تاريخية فى فضاءها (حاول كلّ من أراجون وفوينتس ذلك أساساً) .

لكنى لأريد أن أتنبأ بطرق الرواية القادمة التى لأعرف عنها شيئاً ، أريد أن أقول فقط : إذا كان على الرواية أن تختفى فليس لأنها قد استنفدت قواها ، وإنما لأنها تتواجد فى عالم لم يعد عالمها .

٩

كان توحيد تاريخ الكوكب الأرضى - هذا الحلم الإنسانوى الذى أراد الله لأمر ما أن يتحقق - مصحوباً بعملية تقليص مدوِّخة ، حقاً إن دود التقليص يقرض الحياة الإنسانية منذ الأبد : فحتّى قصص الحب الكبرى تنتهى بتقلّصها إلى هيكل من الذكريات الهزيلة ، لكن طابع المجتمع الحديث يعزّز هذه اللعنة بشكل وحشى : تتقلّص حياة الإنسان إلى الوظيفة الاجتماعية ، وتاريخ شعب ما إلى عدد من الأحداث تتقلّص بدورها إلى تفسير متحرّب ، والحياة الاجتماعية إلى صراع سياسى ، وهذا الأخير إلى تواجّه القوتين العظميين على صعيد الكرة الأرضية . يجد الإنسان نفسه فى إعصار تقليص حقيقى ، حيث يظلم فيه على نحو قدرى « عالم الحياة » الذى كان هوسرل يتحدث عنه ، وحيث يسقط الكائن فى النسيان .

لكن إذا كان سبب وجود الرواية يقوم على جعل « عالم الحياة » تحت إنارة مستمرة ، وعلى حمايتها ضد « نسيان الكائن » ، ألا يغدو وجود الرواية اليوم أشدّ ضرورة من أى وقت مضى ؟

نعم ، فيما يبدو لى ، لكن الرواية للأسف هى أيضاً ضحية قرض دود التقليص الذى لا يقلّص معنى العالم فحسب ، وإنما معنى المبدعات أيضاً ؛ إذ تتواجد الرواية (شأنها شأن كل الثقافة) أكثر فأكثر بين يدي وسائل الإعلام ، ولما كانت هذه الأخيرة تعمل فى خدمة توحيد تاريخ الكرة الأرضية ، فإنها تضخّم وتوجّه عملية التقليص ، إنها توزع فى العالم كلّ نفس التبسيطات والصيغ الجاهزة التى يمكن أن يقبلها أكبر عدد ، كلّ ومجموع البشرية ، ولا يهم أن تعلن مختلف المصالح السياسية عن ذاتها فى مختلف وسائلها ، فواء هذا الاختلاف السطحى تسود روح مشتركة . يكفى تصفّح الأسبوعيات السياسية الأمريكية أو الأوربية ، سواء منها أسبوعيات اليسار أو أسبوعيات اليمين ، من التايم إلى شيبجل : فهى تملك جميعاً ذات الرؤية عن الحياة ، رؤية تنعكس من خلال السلم الذى تنتظم المواد المنشورة فيها بموجبه ، فى ذات الأبواب ، فى ذات الصيغ الصحفية ، ذات المفردات ، ذات الأسلوب ، ذات الأذواق الفنية ، وفى نفس مراتبية ماتجده هاماً أو ماتجده عديم الأهمية . هذه الروح المشتركة هى روح عصرنا ، وهذه الروح مضادة لروح الرواية .

إن روح الرواية هي روح التعقيد . كل رواية تقول للقارئ : «إن الأشياء أكثر تعقيداً مما تظن » ، إنها الحقيقة الأبدية للرواية ، لكنها لا تُسمع نفسها إلا بصعوبة في لفظ الأجوبة البسيطة والسريعة التي تسبق السؤال وتستبعده . في نظر روح عصرنا : إما أن تكون أنا كارنينا على حق ، أو أن يكون زوجها على حق ، وتبدو حكمة سرفانتس القديمة التي تحدثنا عن صعوبة المعرفة وعن الحقيقة التي لا تدرك زائدة عن اللزوم ولا فائدة منها .

إن روح الرواية هي روح الاستمرار . كل مبدع هو جواب عن المبدعات السابقة ، كل مبدع ينطوى على التجربة السابقة على الرواية ، لكن روح عصرنا مثبّته على الأحداث اليومية التي هي من الاتساع والضخامة بحيث تدفع ماضى أفقنا وتقلص الزمان إلى الهنيهة الراهنة وحدها . إن الرواية وقد تضمنتها هذه المنظومة لم تعد مبدعاً (أى شيئاً ماله الاستمرار ، وربط الماضى بالمستقبل) ، وإنما هي حدث من الأحداث اليومية ، وإشارة بلاغ .

١٠

هل يعنى ذلك أن الرواية ، فى العالم « الذى لم يعد عالمها » سوف تختفى؟ إنها ستترك أوربا تستغرق فى « نسيان الكائن » ، وأنه لن يبقى سوى ثرثرة لانهاية لها لمحبي الخريشة سوى روايات مابعد تاريخ الرواية ؟ لأدرى شيئاً ، إن ما أعرفه فقط هو أن الرواية لم تعد تستطيع الحياة فى سلام مع روح عصرنا : إذا كانت ماتزال تريد الاستمرار فى اكتشاف مالم يكتشف ، إذا كانت ماتزال تريد «أن تتقدم» بوصفها رواية ، فإنها لاتستطيع أن تفعل ذلك إلا ضد تقدم العالم .

لقد رأت الطليعة الأدبية الأشياء خلاف ذلك ، فقد كان طموحها فى أن تكون على انسجام مع المستقبل يملكها . لقد خلق فنّانو الطليعة مبدعات شجاعة ، صعبة ، مثيرة حقاً ، لكنهم خلقوها مع اليقين بأن «روح العصر» كانت معهم ، وأنه سوف ينصفهم غداً .

فى الماضى كنتُ أنا الآخر اعتبر المستقبل القاضى الوحيد المختص فى النظر بمبدعاتنا وأعمالنا ، ولم أفهم إلا متأخراً أن مغازلة المستقبل هي أسوأ ضروب الامتثال ، وأنها تملق جباناً للأقوى ، ذلك أن المستقبل هو دوماً أقوى من الحاضر ، إذ أنه هو الذى سيحكم علينا ، ومن المؤكد أنه سيفعل بدون أى اختصاص يخوله ذلك .

ولكن إذا كان المستقبل لايمثل قيمة فى نظرى ، فبمن أربط نفسى : بالإله ؟ بالوطن ؟ بالشعب ؟ بالفرد ؟

جوابی صادق بقدر ما هو سخیف : است مرتبطاً بشیء سوى بتراث سرفانتس
المحقّر .

الجزء الثاني

محاضرة حول فن الرواية

* أود لو نخصص هذه المحادثة لجماليات رواياتك .. ولكن بم نبدأ؟

** لنبدأ بالتأكيد على أن رواياتي ليست روايات سيكولوجية ، وبعبارة أكثر دقة: تتواجد رواياتي فيما وراء جماليات الرواية التي توصف عادة بالرواية السيكولوجية .

* ولكن ، أليست الروايات جميعها سيكولوجية بالضرورة ؟ أى أنها تعكف على لغز النفس ؟

** لنكن أشد دقة : تعكف جميع الروايات فى كل زمان على لغز «الأنا» ، إذ ما إن تبتكر كائناً خيالياً ، شخصيةً قصصيةً ، حتى تواجه ألياً السؤال التالى : ماهى الأنا؟ وبم يمكن إدراك الأنا؟ إنه واحد من هذه الأسئلة التى تقوم عليها الرواية بوصفها كذلك ، ويمكنك إن شئت أن تميز بين مختلف النزعات ، وربما بين مختلف المراحل فى تاريخ الرواية من خلال مختلف الإجابات التى قدمت عن هذا السؤال . لم يكن القصاصون الأوربيون الأوائل يعرفون المقاربة السيكولوجية ، يقص علينا بوكاشيو أحداثاً ومغامرات مثلاً ، ومع ذلك تتميز وراء كل هذه القصص المسلية القناعة التالية ، وهى أن الإنسان يخرج من عالم الحياة اليومية المتكرر الذى تتشابه فيه الأشياء جميعاً بواسطة الفعل ، وبـ «الفعل» إنما يتميز الإنسان عن الآخرين ويصير فرداً ، قال دانتى : «يقوم القصد الأول للفاعل فى كل فعل يمارسه على كشف صورته الخاصة به» ، فهم الفعل فى البدء على أنه اللوحة الذاتية للفاعل ، لكن ديدرو - بعد أربعة قرون من بوكاشيو - كان أكثر شكا : إذ يفتن بطله جاك القدرى خطيبة صديقه ويسكر من السعادة ، لكن أباه يضربه ، وتمر كتيبة عسكر فيلتحق بها ، ويتلقى رصاصة فى ركبته عند أول معركة تجعله يعرج حتى موته ، كان يظن أنه يبدأ مغامرة غرامية ، فى حين أنه كان يتقدم فى الواقع نحو عاهته ، ومن ثم فإنه لم يستطع أبداً أن يتعرف ذاته فى فعله ، إذ انفتح بينه وبين الفعل شق ، يريد الإنسان أن يكشف بـ «الفعل» عن صورته الخاصة به ، لكن هذه الصورة لاتشبهه ، إن الطابع

المعقد للفعل هو أحد اكتشافات الرواية الكبرى ، ولكن إذا لم يكن بالإمكان إدراك الأنا في الفعل ، فأين وكيف يمكن إدراكها ؟ هاهنا تأتي اللحظة التي توجب فيها على الرواية في بحثها عن الأنا أن تهمل عالم الفعل المرئي لتعكف على اللامرئي في الحياة الداخلية ، إذ سيكتشف ريتشاردسون في منتصف القرن الثامن عشر شكل الرواية القائم على الرسائل ، حيث تعترف الشخصيات بأفكارها وبمشاعرها .

* أى ولادة الرواية السيكلوجية ؟

** لنتلاف هذه الكلمة التقريبية وغير الصحيحة ولنستخدم بدلاً منها هذه الجملة الوصفية : لقد أطلق ريتشاردسون الرواية على طريق استكشاف الحياة الداخلية للإنسان ، ونحن نعرف كبار من تابعوا مساره : جوته في *آلام فيرتر* ، وكونستان ثم ستندال وكتاب عصره . وتتواجد قمة هذا التحول فيما يبدو لى لدى كل من بروس وجويس ، لكن جويس يحلّ شيئاً أكثر استعصاءً على الإدراك من «زمن بروس الضائع» . اللحظة الحاضرة ، ليس ثمة في الظاهر ما هو أكثر وضوحاً وواقعيةً وقابليةً للمس من اللحظة الحاضرة ، ومع ذلك فإنها تفلت منا كليةً ، هنا يتركز حزن الحياة كله ، خلال ثانية واحدة . يسجل نظرننا وسمعنا وشمنا (عن وعى أو بالرغم منا) كميةً من الأحداث ، وتمرّ عبر رأسنا مواكب من الأحاسيس والأفكار . كل هنية تمثل عالماً صغيراً يتمّ نسيانه إلى غير رجعة في الهنية التالية ، والواقع أن ميكروسكوب جويس الضخم يعرف أن يوقف هذه اللحظة الخيالية ، وأن يقبض عليها ويجعلنا نراها . سوى أن البحث عن الأنا ينتهى مرة أخرى إلى مفارقة غريبة : فبقدر ما يكون حقل رؤية الميكروسكوب الذى يراقب الأنا واسعاً ، بقدر ماتفلت الأنا ووحدتها منا : إذ أننا نتشابه جميعاً تحت عدسة جويس الكبرى التى تقسم النفس الى ذرات ، ولكن اذا كانت الأنا وطابعها الفريد غير قابلين للإدراك فى حياة الإنسان الداخلية ، فأين وكيف يسعنا إدراكهما ؟

* وهل يسعنا إدراكهما ؟

** من المؤكد أنه لايسعنا إدراكهما ، فقد انتهى البحث عن الأنا دوماً وسينتهى دوماً إلى عدم إشباع غريب ولا أقول إلى فشل : لأن الرواية لاتستطيع اختراق حدود إمكاناتها الخاصة بها ، كما أن إضاءة هذه الحدود يعتبر أصلاً اكتشافاً كبيراً واستثماراً إدراكياً هائلاً ، سوى أن كبار الروائيين بعد أن مسوا القاع الذى يقتضيه سبر الحياة الداخلية للأنا بالتفصيل بدأوا البحث بوعى أو بغير وعى عن توجه جديد ، غالباً ماتحدث عن ثلاثى الرواية المقدس : بروس وجويس وكافكا .

ومع ذلك فإن كافكا فى تاريخى الشخصى للرواية هو الذى يفتح التوجّه الجديد: توجّه مابعد بروسست ، فالطريقة التى يتصور بها الأنا غير منتظرة على الإطلاق . كيف تمّ تعريف «ك» . بوصفه كائنًا فريداً ؟ لم يتم تعريفه بمظهره الخارجى (فنحن لانعرف عن هذا المظهر شيئاً) ، ولا بسيرته (التي لانعرفها) ، ولا باسمه (فليس له اسم) ولا بذكرياته ولا بميوله ولا بعقده ، هل تمّ تعريفه بسلوكه ؟ إن المسدى الحرّ لأفعاله محدودٌ بشكلٍ يرثى له ، هل تمّ تعريفه بأفكاره الداخلية ؟ نعم ، فكافكا يتابع دون توقف تأملات «ك» ، لكن هذه التأملات تتجه حصراً نحو الوضع الحاضر : ما الذى يجب فعله هنا فى الوقت الراهن ؟ الذهاب إلى الاستجواب أم الاستنكاف عن ذلك ؟ الانصياع لنداء الكاهن أم لا ؟ كل حياة «ك» . الداخلية مستغرقة بالوضع الذى يجد نفسه حبيساً فيه ، ولا شىء مما يمكن له تجاوز هذا الوضع (ذكريات «ك» ، تأملاته الميتافيزيقية وآراؤه فى الآخرين) يتكشف لنا . كان العالم الداخلى للإنسان لدى بروسست يؤلف معجزة لانهاية لم تكن تكفّ عن إثارة إعجابنا ، لكن هذا لم يكن موضع دهشة كافكا ، فهو لا يتساءل عما هى الدوافع الداخلية التى تحدد سلوك الإنسان ، وإنما يطرح سؤالاً مختلفاً جذرياً : ماهى إمكانات الإنسان التى تبقّت له فى عالم باتت فيه الأسباب الخارجية ساحقةً إلى حدّ لم تعد معه المحركات الداخلية تزن شيئاً؟ فى الحقيقة ، ما الذى كان يمكن لذلك أن يغيّر من مصير واستعداد «ك» . لو كانت له نوازع جنسية مثلية ، أو قصة حب مؤلة وراعه ؟ لا شىء .

* هذا ماتقوله فى روايتك خفة الكائن الهشة . «ليست الرواية اعترافاً من اعترافات المؤلف ، بل هى سبر ماهى الحياة الإنسانية فى الفخ الذى استحاله العالم» ، ولكن ماذا يعنى ذلك : الفخ ؟

** أن تكون الحياة فخاً ، هذا ماكنّا نعرفه دوماً . فقد ولدنا دون أن نطلب ذلك ، حبيسى جسد لم نختره ، ومعدّين للموت أخيراً ، وبالمقابل يهيبنا لنا فضاء العالم إمكانيةً دائمةً للخلاص ، فالجندى يستطيع الهرب من الجيش وبدء حياةٍ أخرى فى بلد مجاور ، أما فى عصرنا فإن العالم ينغلق من حولنا فجأة . إن الحدث الحاسم لتحول العالم هذا إلى فخ كان دون شك حرب عام ١٩١٤ التى يطلق عليها (للمرة الأولى فى التاريخ) الحرب العالمية ، عالمية على نحو مزيف ؛ فهى لم تكن تخصّ سوى أوروبا ، لا بل جزءاً من أوروبا لأوروبا كلها ، على أن صفة «عالمية» تعبّر بفصاحة عن شعور الهلع إزاء حقيقة أنه لا شىء من الآن فصاعداً مما يجرى على سطح المعمورة يمكن أن يبقى قضية محلية ، وأن كل الكوارث تعنى العالم كلّهُ ، وأننا من ثمّ بتنا خاضعين أكثر فأكثر لعوامل خارجية ، لأوضاعٍ لا يستطيع أى امرئ الفرار منها ، أوضاع تجعلنا نشبه أكثر فأكثر بعضنا البعض الآخر ، لكن

افهمنى جيداً ، إذا كنت أضع نفسى فيما وراء الرواية السيكولوجية فلا يعنى هذا أننى أريد حرمان شخصياتى من الحياة الداخلية ، وإنما يعنى فقط أن ثمة ألغازاً ومسائل أخرى تلاحقها رواياتى فى المقام الأول ، هذا لايعنى أيضاً أننى أعترض على الروايات المسحورة بعلم النفس ؛ إذ إنَّ تغيّر الأوضاع بعد بروسست يملؤنى بالحنين . مع بروسست يبتعد عنا ببطء جمال هائل إلى الأبد ، ودون رجعة . كانت لجومبروفيتش فكرة مضحكة بقدر ما هى عظيمة : إن وزن «أنا» نا - كما يقول - يتوقف على كمية السكّان على سطح الكرة الأرضية ، ومن ثم فإن ديمقريطس يمثل واحداً من أربعمئة مليون من البشر ، وبراهمز واحداً من مليار ، وغومبروفيتش نفسه واحداً من مليارين ... من وجهة نظر هذا الحساب يصير وزن اللانهاية البروستية ، وزن الأنا ، الحياة الداخلية للأنا ، خفيفاً أكثر فأكثر ، وقد عبّرنا فى هذا السباق نحو الخفة حدّاً قاتلاً .

* منذ كتاباتك الأولى تؤلف «الخفة الهشة» للأنا همك الدائم ، إننى أفكر خصوصاً بمجموعتك غراميات مرحة ، وبقصة إدوار والإله فيها مثلاً ، فبعد ليلة الحب الأولى التى يقضيها مع الفتاة أليس ، يصاب إدوار بوعكة غريبة حاسمة فى قصته ، فقد كان ينظر إلى صديقه ويقول لنفسه : «إن أفكار أليس ليست فى الواقع سوى شئ ملصوق على مصيره ، وأن مصيره ليس إلا شيئاً ملصوقاً على جسده ، ولم يعد يرى فيها سوى تجميع عرضى لجسد وأفكار وسيرة ، تجميع غير عضوى ، وتعسفى ، وقابل للتغيير» . وفى قصة أخرى أيضاً ، لعبة الأوتوستوب ، تبدو الفتاة فى المقاطع الأخيرة من القصة قلقة من عدم يقينها من هويتها إلى الدرجة التى كانت تكرر فيها وهى تبكى بكاءً شديداً : «إننى أنا ، إننى أنا ، إننى أنا ...» .

** فى رواية خفة الكائن الهشة تنظر تيريزا إلى نفسها فى المرآة ، وتتساءل ما الذى سيحصل لو أن أنفها امتد كل يوم ميليمتراً واحداً ، وبعد كم من الزمن سيصير وجهها وجهاً غير معروف ؟ وإذا لم يعد وجه تيريزا يشبه تيريزا ، فهل تظل تيريزا هى ؟ أين تبدأ الأنا وأين تنتهى ؟ كماترى : ليس ثمة أى دهشة إزاء لانهاية النفس غير المسبورة ، أو بالأحرى ثمة دهشة أمام لايقينية الأنا من هويتها .

* هناك غيابٌ كاملٌ للمونولوج الداخلى فى رواياتك .

** لقد وضع جويس فى رأس بلوم مكبر صوت ، ويفضل هذا التجسس العظيم الذى هو المونولوج الداخلى تعلمنا الكثير عن أنفسنا ، لكننى أنا لن أعرف استخدام مكبر الصوت هذا .

* يجتاز المونولوج الداخلى فى رواية **أوليس لجويس** كل الرواية ، إنه الأساس الذى يقوم عليه بناؤها ، والعنصر التقنى السائد ، هل التأمل الفلسفى هو الذى يقوم بهذا الدور عندك ؟

** إننى أرى أن كلمة «فلسفى» غير دقيقة هنا ؛ فالفلسفة تعرض أفكارها فى فضاء تجريدى بلا شخصيات وبلا مواقف .

* تبدأ روايتك **خفة الكائن الهشة** بتأمل فى العودة الأبدية لنيتشه ، وإلا ، فما هو التأمل الفلسفى المعروض بطريقة تجريدية بدون شخصيات أو مواقف ؟

** لا ! ، هذا التأمل يُدخل مباشرة ومنذ السطر الأول فى الرواية الموقف الأساسى لشخصية ما - توماس ، إنه يعرض مشكلته : خفة الوجود فى عالم ليس فيه عودة أبدية ، وكما ترى ها نحن نعود أخيراً إلى سؤالنا : ما الذى يوجد وراء الرواية الموصوفة بالسيكولوجية ؟ وبعبارة أخرى ، ماهى الطريقة غير السيكولوجية لإدراك الأنا ؟ إدراك الأنا يعنى فى رواياتى إدراك جوهر إشكاليته الوجودية ، أى إدراك **رمزها الوجودى** . لقد لاحظت أثناء كتابتى رواية **خفة الكائن الهشة** أن رمز هذه الشخصية أو تلك يتألف من بعض الكلمات الجوهرية ، فبالنسبة لتيريزا مثلاً : الجسد ، النفس ، الدوار ، الضعف ، المثل الأعلى ، الجنة . وبالنسبة لتوماس : الخفة ، الجاذبية . فى الفصل الذى يحمل عنوان **الكلمات غير المفهومة** أفحص الرمز الوجودى لكل من فرانز وسابين بتحليل عدة كلمات : المرأة ، الإخلاص ، الخيانة ، الموسيقى ، الظلمة ، النور ، الموكب ، الجمال ، الوطن ، المقبرة ، القوة . لكل واحدة من هذه الكلمات دلالة مختلفة فى الرمز الوجودى للآخر . لم يدرس بالطبع هذا الرمز بشكل مجرد ، وإنما كان يتكشف بالتدرج فى الفعل وفى المواقف ، خذ مثلاً **الحياة هى فى مكان آخر** ، القسم الثالث : مايزال البطل جاروميل الخجول بكراً يتنزّه ذات يوم مع صديقته التى تضع فجأة رأسها على كتفه ، كان فى قمة سعادته ، بل وكان مستثاراً جسدياً ، أتوقف عند هذا الحدث الصغير وألاحظ : «إن أعظم سعادة عرفها جاروميل تمثلت فى الإحساس برأس فتاة على كتفه» ، وبدءاً من ذلك أجهد فى إدراك إيروطيقية جاروميل : «كان رأس فتاة يعنى فى نظره شيئاً أهم من جسدها» ، وهذا لايعنى - وهو ماأنبه إليه - أن الجسد لايمثل شيئاً بالنسبة له ، وإنما أنه «لم يكن يرغب عرى جسد فتاة ، وإنما كان يرغب امتلاك وجه فتاة ، وأن يمنحه هذا الوجه الجسد كبرهان على حبه» ، أحاول أن أطلق اسماً على هذا الموقف ، وأختار كلمة الحنان ، وأفحص هذه الكلمة : ماالحنان فى الواقع ؟ وأتوصل إلى الإجابات المتتالية : «يولد الحنان فى اللحظة التى يلقي بنا فيها على عتبة سنّ الرشد ، عندما

نعى بقلق امتيازات الطفولة التي لم تكن نفهمها عندما كنا أطفالاً ، ثم : «الحنان هو الرعب الذي يوحى لنا به سنّ الرشد» ، وتعريف آخر أيضاً : «الحنان هو ابتكار فضاء اصطناعي يتوجب أن يعامل فيه الآخر بوصفه طفلاً» . كما ترى ، إننى لا أطلعك على مايدور فى رأس جاروميل ، وإنما أبين لك مايدور فى رأسى أنا : أراقب مطوّلاً جاروميل ، وأجهد أن أقرب خطوة خطوة من قلب موقفه لأفهمه ولأسميه ولأدركه .

فى **خفة الكائن الهشة** تعيش تيريزا مع توماس ، لكن حبّها يتطلّب منها استنفار كلّ قواها ، وفجأة لم تعد تستطيع الاحتمال ، فتريد العودة إلى الورا ، «إلى الأسفل» من حيث أتت ، وأتساءل : ما الذى أصابها ؟ وأجد الجواب : لقد أصيبت بالدوار . ولكن ماهو الدوار ؟ أبحث عن التعريف وأقول . «رغبة خانقة لاتقاوم فى السقوط» ، لكننى سرعان ماأصحّ نفسى وأدقّق التعريف : « أن يصاب المرء بالدوار يعنى أن يكون سكران من ضعفه ، إننا نعى ضعفنا ولا نريد مقاومته ، بل الاستسلام له ، نسكر من ضعفنا، ونودّ أن نكون أكثر ضعفاً . إننا نريد أن ننهار فى الطريق أمام نظر الجميع ، إننا نريد أن نكون على الأرض ، بل ماهو أسفل من الأرض » . إن «الدوار» واحد من مفاتيح فهم تيريزا ، إنه ليس مفتاحاً صالحاً لفهمك أو لفهمى ، ومع ذلك فأنت وأنا نعرف هذا النوع من الدوار على الأقل كإمكانية ، إحدى إمكانيات وجودنا ، كان على أن أبتكر تيريزا ، « أنا تجريبى » ، لأفهم هذه الإمكانية ، وأفهم الدوار .

على أن المواقف الخاصة ليست وحدها التى تستجوب على هذا النحو فحسب ، إذ الرواية كلّها ليست إلا استجواباً طويلاً . إن الاستجواب التأملى (التأمل الاستجوابى) هو القاعدة التى بنيت عليها كلّ رواياتى ، فلنبق عند رواية الحياة هى فى مكان آخر ، كان عنوان هذه الرواية **العصر الغنائى** ، وقد غيرته فى اللحظة الأخيرة تحت إلحاح الأصدقاء الذين كانوا يجدونه مبتذلاً ومنفراً ، وقد ارتكبت حماقة بتنازلى لهم ، فالواقع أننى أجد جيداً اختيار عنوان للرواية يقول مقولتها الرئيسية : **المرحة** ، **كتاب الضحك والنسيان** ، **خفة الكائن الهشة** ، وحتى **غراميات مرحة** ، يجب ألا يجعلنا هذا العنوان نتوقّع انطواء الكتاب على قصص حبّ مسلية ، ففكرة الحب مرتبطة دوماً بالجدّ ، فى حين أن الغرام المرح هو نوع من الحبّ يخلو من الجدّ ، وذلك مفهوم رئيسى بالنسبة للإنسان الحديث ، لكن لنعد إلى الحياة هى فى مكان آخر ، تعتمد هذه الرواية على عدّة أسئلة : ماهو الموقف الغنائى ؟ ماهو الشباب بوصفه مرحلة غنائية من العمر ؟ ماهو معنى هذا الزواج المثلث : الغنائية ، الثورة ، الشباب ؟ وماذا يعنى أن يكون المرء شاعراً ؟ أذكر أننى كتبت هذه الرواية مع فرضية عمل تتمثل فى هذا التعريف الذى سجلته فى مفكرتى : «الشاعر هو شاب تقوده أمّه إلى أن يعرض نفسه

عارياً أمام عالم يعجز عن الدخول فيه » ، وكما ترى فإنّ هذا التعريف ليس
سوسولوجياً ولا جمالياً ولا سيكولوجياً .

* إنّه فنومنولوجى .

** ليست هذه الصفة رديئة ، لكنى أمتنع عن استخدامها ، إذ إننى أخاف
الأساتذة الذين لا يرون فى الفن سوى واحد من مشتقات التيارات الفلسفية والنظرية.
كانت الرواية تعرف اللاوعى قبل فرويد ، وتعرف صراع الطبقات قبل ماركس ،
وتمارس الفنومنولوجية (أى البحث عن جوهر المواقف الإنسانية) قبل
الفنومنولوجيين... ماأروع الأوصاف الفنومنولوجية لدى بروسست الذى لم يتعرف على
أى فنومنولوجى .

* فلنلخص . ثمة عدة طرق لإدراك الأنا ، عن طريق الفعل أولاً ، ثم فى الحياة
الداخلية ، أما فيما يخصك فإنك تؤكد : إن الأنا محدودة بجوهر إشكالياتها
الوجودية ، ولهذا الموقف عندك عدة نتائج ، مثلاً يبدو استشراسك فى فهم جوهر
المواقف وكأنه يلغى فى نظرك تقنيات الوصف جميعاً ، فأنت لاتقول شيئاً عن المظهر
المادى لشخصياتك ، ولما كان البحث عن الدوافع السيكلوجية لا يهملك بقدر ما يهملك
تحليل المواقف ، فإنك شديد البخل فيما يتعلق بماضى شخصياتك ، أولاً يوشك الطابع
التجريدى شبه الغالب على قصصك أن يجعل من شخصياتك أقل حياة ؟

** حاول أن تطرح هذا السؤال ذاته على كافكا أو على موزيل ، لقد سبق طرحه
على كلّ حال على موزيل ، لا بل إنّ مثقفين مرهفين أخذوا عليه أنه ليس روائياً
حقيقياً ، فوالتر بينجامان يعجب بذكائه لا بفنّه ، ويجد إدار روديته شخصياته خالية
من الحياة ، ويقترح عليه أن يتخذ من بروسست مثلاً يسير على هديه . يقول : ماأشدّ
حياة مدام فيردوران وحقيقتها بالمقارنة مع ديوتيم ! . الواقع أن قرنين من الواقعية
السيكلوجية قد أوجدا قوانين لا يكاد يمكن الخروج عنها . ١- يجب اعطاء أكبر قدر
من المعلومات عن الشخصية : عن مظهرها الخارجى ، وعن طريققتها فى الكلام
والسلوك . ٢- يجب عرض ماضى الشخصية : لأننا سنجد فيه كلّ دوافع سلوكها
فى الحاضر . و ٣- يجب أن يكون للشخصية استقلالها التام ، أى أن على المؤلف
أن يختفى وأن تختفى آراؤه الشخصية كيلا ينزعج القارىء الذى يريد الاستسلام
للوهم واعتبار التخيل واقعاً ، فى حين أن موزيل قد أخلّ بهذا العقد القديم المبرم
بين الرواية والقارىء ، وكذلك فعل روائيون آخرون معه . ماالذى نعرفه عن «إش» ،
أعظم شخصيات بروخ ؟ لا شىء ، سوى أن أسنانه كانت كبيرة . ماالذى نعرفه عن

طفولة «ك». أو عن شفايك ؟ لم يكن أى من موزيل أو بروخ أو جومبروفيتش يجد حرجاً فى تواجده من خلال أفكاره فى رواياته ، ليست الشخصية شبه كائن حى ، إنها كائن خيالى . أنا تجريبى ، وبذلك تعيد الرواية صلاتها ببداياتها . من المستحيل التفكير بدون كيشوت بوصفه كائناً حياً ، ومع ذلك فأى شخصية فى ذاكرتنا أشد حياة منه ؟ افهمنى جيداً ، إننى لأريد أن أنفج القارىء ورغبته الساذجة والمشروعة معاً فى أن يستسلم لعالم الروائى التخيلى ، وخلطه من وقت لآخر مع الواقع ، سوى أننى لأعتقد أن تقنية الواقعية السيكولوجية ذات ضرورة قصوى من أجل ذلك . لقد قرأت رواية القصص للمرة الأولى عندما كنت فى الرابعة عشرة من عمرى ، فى تلك الآونة كنت معجباً بلاعب هوكى على الثلج كان يسكن بجوارنا ، وتصوّرت «ك» . بملامحه ، وما زلت حتى اليوم أراه كذلك . أريد أن أقول إن مخيلة القارىء تتمم آلياً مخيلة المؤلف . هل توماس أسمر أم أشقر ؟ وهل كان أبوه غنياً أم فقيراً ؟ اختر ماتشاً ! .

* لكنك لاتتمتثل دوماً لهذه القاعدة : فإذا لم يكن فى خفة الكائن الهشة لتوماس أى ماض فعلى فإن تيريزا تُقدّم لا مع طفولتها فحسب ، بل مع طفولة أمها ! .

** تجد فى الرواية هذه الجملة : «لم تكن حياتها سوى امتداد لحياة أمها ، شئ يشبه مسار كرة البليار الذى هو عبارة عن امتداد حركة تنفّذها ذراع اللاعب » . إذا تكلمت عن الأم فليس لوضع قائمة بالمعلومات عن تيريزا ، وإنما لأن أمها هى تيمتها الرئيسية ؛ ذلك أن تيريزا هى «امتداد أمها» ، وهى تتألم من ذلك ، نحن نعلم أيضاً أن لها شديين صغيرين «لهما لعوتان عريضتان غامقتا اللون من حول الحلمتين» ، كما لو أنهما مرسومتان بيدي «رسّام فلاح قام بتجميع صور فاحشة للمحتاجين» ، كان لابد من هذه المعلومات لأن جسد تيريزا كان تيمة كبرى من تيماتها ، وبالمقابل ، فإننى لأقص شيئاً عن طفولة زوجها توماس ، ولا عن أبيه ولا عن أمّه ولا عن أسرته ، كما أن جسده ووجهه بقيا مجهولين كلياً ؛ لأن جوهر إشكاليته الوجودية متجذر فى تيم أخرى ، على أن غياب هذه المعلومات لا يجعل منه أقل «حياة» ؛ إذ إن جعل شخصية ما «حية» يعنى : المضى حتى النهاية فى إشكاليته الوجودية ، وهذا يعنى المضى حتى النهاية فى بعض المواقف ، بعض الدوافع ، بل له بعض الكلمات التى يؤخذ بها ، ولا شئ أكثر من ذلك .

* يمكن إذن تعريف مفهومك عن الرواية على أنها تأمل شاعرى فى الوجود ، ومع ذلك فإن رواياتك لم تفهم كذلك ، فنحن نجد فيها كثيراً من الأحداث السياسية

التي غذت تفسيرات سوسيولوجية أو تاريخية أو أيديولوجية ، فكيف توفق ما بين اهتمامك بالتاريخ والمجتمع ، وبين قناعتك بأن الرواية تفحص قبل كل شيء لغز الوجود ؟

**** يخص هيدجر الوجود بصيغة شبه شهيرة : الكينونة - فى - العالم . لا يرجع الإنسان إلى العالم رجوع الذات إلى الموضوع ، أو العين إلى اللوحة ، ولا حتى كالممثل إلى ديكور خشبة المسرح . إن الإنسان والعالم مرتبطان ارتباط الحلازون بصدفته : فالعالم يؤلف جزءاً من الإنسان ، إنه بعده ، ويقدر ما يتغير العالم ، يتغير الوجود (الكينونة - فى - العالم) أيضاً . يملك عالم كينونتنا منذ بلزاك طابعاً تاريخياً ، وتدور حيوات الشخصيات فى فضاء زمنى محدود بالتاريخ ، ولم يعد بوسع الرواية أبداً أن تتخلص من ميراث بلزاك ، حتى جومبروفيتش الذى كان يبتكر قصصاً خارقة ، ويغتصب كل قواعد احتمال التشابه لا يفلت من ذلك ، فرواياته تجرى فى زمن محدد وتاريخى على نحو تام ، لكن يجب ألا نخلط بين شيئين : هناك - من جهة - الرواية التى تفحص البعد التاريخى للوجود الإنسانى ، وهناك - من جهة أخرى - الرواية التى تمثل وضعاً تاريخياً ، أو وصف مجتمع فى لحظة معينة ، أو تاريخاً مروبياً . إنك تعرف كل هذه الروايات التى كتبت عن الثورة الفرنسية ، أو عن مارى أنطوانيت ، أو عن ١٩١٤ ، أو عن الحياة الجماعية فى الاتحاد السوفياتى (معها أو ضدها) ، أو عن سنة ١٩٨٤ ، كلها عبارة عن روايات تعميم تترجم معرفة غير روائية فى لغة روائية ، فى حين لأتعب من التكرار مع بروخ : إن السبب الوحيد لوجود الرواية هو أن تقول شيئاً لا يمكن أن تقوله سوى الرواية .**

*** ولكن ماذا بوسع الرواية أن تقول من أشياء خاصة عن التاريخ ؟ أو ماهى طريقته فى معالجة التاريخ ؟**

**** هى ذى عدة مبادئ هى فى الوقت ذاته مبادئ : أولاً ، إننى أعالج كل الظروف التاريخية باقتصاد هائل . إن سلوكى إزاء التاريخ هو سلوك المخرج المسرحى الذى يتدبر أمر مشهد تجريدى بعدد من الأشياء لاغنى عنها للحدث .**

المبدأ الثانى : لأحتفظ من الظروف التاريخية إلا بتلك التى تخلق لشخصياتى وضعاً وجودياً كشافاً ، مثلاً فى رواية المزحة يرى لودوفيك جميع أصدقائه وزملائه يرفعون أيديهم للتصويت بسهولة كاملة على طرده من الجامعة ، وبالتالي على قلب حياته رأساً على عقب ، وهو على يقين من أنهم قادرون - لو اضطر الأمر - على التصويت بالسهوة ذاتها على إعدامه ، ومن هنا تعريفه للإنسان : كائن قادر فى أى ظرف على إرسال قريبه للموت . إن لتجربة لودوفيك الانتروبولوجية الأساسية

جذورها التاريخية إذن ، لكن وصف التاريخ ذاته (دور الحزب ، الجذور السياسية للإرهاب ، تنظيم المؤسسات الاجتماعية ، الخ) لا يهمنى ، ولن تجده فى الرواية .

المبدأ الثالث : يكتب علم التاريخ تاريخ المجتمعات لا تاريخ الإنسان ، لذلك فغالباً ما ينسى علم التاريخ الأحداث التاريخية التى تتحدث عنها رواياتى ، مثلاً : فى السنوات التى تلت الغزو الروسى لتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ سبقت الإرهاب ضد الشعب مجازر نُظمت رسمياً للكلاب ، تلك حلقة منسية لأهمية لها فى نظر المؤرخ أو عالم السياسة ، لكنها ذات دلالة أنتروبولوجية رفيعة ، ولم أوح بالجو التاريخى لروايتى **فالس الوداعات** إلا بهذه الحلقة وحدها . مثل آخر : فى اللحظة الحاسمة من روايتى **الحياة هى فى مكان آخر** يتدخل التاريخ من خلال سروال بشع غير أنيق ، لم يكن من الممكن العثور على مثيله فى تلك الآونة ، وإزاء أجمل فرصة غرامية تتاح له فى حياته يخشى جاروميل أن يكون هزوة فى السروال فلا يجرؤ أن يتعربى ، ويهرب ، اللأناقة ! ظرف تاريخى آخر منسى ، ومع ذلك ما أشد أهميته بالنسبة لمن كان مرغماً على العيش تحت هيمنة النظام الشيوعى .

على أن المبدأ الرابع هو الذى يمضى بعيداً : لا يكفى أن يتوجب على الظرف التاريخى أن يخلق وضعاً وجودياً جديداً لشخصية الرواية ، وإنما يجب أن يتم فهم وتحليل التاريخ فى حد ذاته بوصفه وضعاً وجودياً ، مثال : **فى خفة الكائن الهشة** يعود ألكسندر دوبتشيك إلى براغ بعد أن اختطفه الجيش الروسى وسجنه وهدده وأرغمه على التفاوض مع بريجينيف ، ويتحدث فى الراديو ، لكنه لا يستطيع الكلام ، فيحاول التقاط أنفاسه ، ويتوقف بين الجمل وقفات طويلة مزعجة . إن ما تكشفه لى هذه الحلقة التاريخية (المنسية كلياً ، إذ إن فننى الراديو أجبروا بعد ساعتين على قطع هذه الوقفات المؤلمة فى خطابيه) إنما هو الضعف ، الضعف كمقولة للوجود شديدة العمومية : «إننا ضعفاء دوماً عندما نواجه قوة متفوقة» ، حتى ولو كنّا نملك جسد بطل رياضى كجسد دوبتشيك ، لا نستطيع تيريزا تحمل مشهد هذا الضعف الذى يثيرها ويذلها فتفضل أن تهجر ، لكنها إزاء خيانات توماس لها تشبه دوبتشيك إزاء بريجينيف : عزلاء وضعيفة ، وأنت تعرف ما هو الدوار : أن تكون سكران من ضعفك ، إنه الرغبة التى لا تقاوم فى السقوط ، وتفهم تيريزا فجأة أنها «واحدة من الضعفاء ، من معسكر الضعفاء ، من بلد الضعفاء ، وأن عليها أن تكون مخلصه لهم : لأنهم على وجه الدقة ضعفاء ، ولأنهم يحاولون التقاط أنفاسهم وسط الجمل» . وهاهى ذى ، سكرانة من ضعفها ، تهجر توماس وتعود الى براغ ، إلى «مدينة الضعفاء» . إن الوضع التاريخى ليس هنا مجرد خلفية ، ليس ديكوراً وسط الأوضاع الإنسانية ، وإنما هو فى حد ذاته وضع إنسانى ، وضع وجودى تم تكبيره .

وكذلك ربيع براغ فى كتاب الضحك والنسيان : لم يُوصف فى بُعدهِ السياسى التاريخى الاجتماعى بل بوصفه واحداً من المواقف الوجودية الأساسية . الإنسان (جيل من الناس) يفعل (يقوم بثورة) ، لكن فعله يفلت منه ، ويكفّ عن إطاعته (الثورة تعذب ، وتقتل ، وتهدم) ، فيفعل إذن كل شىء لتلافى ذلك ، وللتكفير عن هذا الفعل المتمرد (يؤسس الجيل حركة معارضة إصلاحية) ، ولكن عبثاً ، إذ من غير الممكن على الإطلاق القبض على فعل سبق وأُفُلت مرة واحدة من أيدينا .

* وهو ما يذكر بموقف جاك القدرى الذى تحدثت عنه فى البداية .

** لكننا هذه المرة إزاء موقف جماعى وتاريخى .

* أليس من المهمّ لفهم رواياتك معرفة تاريخ تشيكوسلوفاكيا ؟

** لا ، كل ما نتوجب معرفته تقوله الرواية ذاتها .

* ألا تفترض قراءة الروايات أية معرفة تاريخية ؟

** هناك تاريخ أوروبا ، منذ سنة الألف حتى أيامنا هذه ، لا يؤلف هذا التاريخ سوى مغامرة مشتركة . إننا نؤلف جزءاً منه ، ولا تكشف أفعالنا الفردية أو القومية عن دلالتها الحاسمة إلا إذا وضعناها بالعلاقة مع هذا التاريخ ، إننى أستطيع أن أفهم دون كيشوت دون أن أعرف تاريخ أسبانيا ، لكنى لا أستطيع فهمه دون أن تكون لدى فكرة - أياً كانت عموميتها - عن المغامرة التاريخية لأوروبا ، ولحقبة الفروسية مثلاً التى اجتازتها ، ولحب المهذب ، ولعبور من القرون الوسطى حتى العصور الحديثة .

* فى رواية الحياة هى فى مكان آخر ، كل طور من أطوار حياة جاروميل يقارن بأجزاء من سير رامبو ، وكيثس ، وليرمنتوف ، إلخ ، ويمتزج موكب الأول من مايو فى براغ مع مظاهرات الطلبة عام ١٩٦٨ فى باريس ، هكذا تخلق لبطلك مشهداً واسعاً يشتمل على كل أوروبا ، ومع ذلك فإن روايتك تدور فى براغ ، وتصل ذروتها لحظة الانقلاب الشيوعى فى عام ١٩٤٨ .

** إنها فى نظرى رواية الثورة الأوربية بوصفها كذلك ، وفى كثافتها .

* الثورة الأوربية ، هذا الانقلاب ؟ والمستورد فوق ذلك من موسكو ؟

** أيا كانت عدم أصالته ، فقد عشنا هذا الانقلاب كثورة ، وعلى الرغم من خطابيته وأوهامه وردود فعله وإشاراتهِ وجرائمه ، فإنه يبدو لى اليوم تكثيفاً ساخراً للتقليد الثورى الأوربى ، امتداداً وإنجازاً لحقبة الثورات الأوربية على نحو بشع ، كذلك جاروميل ، بطل هذه الرواية ، هو «امتداد» فيكتور هوجو ورامبو ويمثل إنجازاً مضحكاً للشعر الأوربى ، شأن ياروسلاف فى رواية المرححة الذى يمد التاريخ العريق للفن الشعبى فى حقبة كان فيها هذا الفن على طريق الاندثار ، شأن الدكتور هافل فى رواية غراميات مرحة الذى كان دون جوان فى وقت لم تعد فيه الدون جوانية ممكنة ، شأن فرانز فى رواية خفة الكائن الهشة الذى كان الصدى الأخير الكئيب لمسيرة اليسار الكبرى الأوربية ، فى حين تبتعد تيريزا - فى قرية ضائعة من بوهيميا - لا عن كل حياة عامة فى بلدها فحسب ، بل - «عن الطريق» ، حيث تتابع الإنسانية «سيدة الطبيعة ومالكها» مسيرتها إلى الأمام ، كل هذه الشخصيات تنجز لتاريخها الشخصى فحسب ، بل تنجز - فضلاً عن ذلك التاريخ - ما وراء الشخصى للمغامرات الأوربية .

* وهو ما يعنى أن رواياتك تتموضع فى المشهد الأخير من الأزمنة الحديثة . التى تسميها « مرحلة المفارقات الأخيرة » .

** ليكن ، لكن لنتلاف سوء فهم ممكن ، عندما كتبت قصة هافل فى غراميات مرحة ، لم أكن أنوى الحديث عن دون جوان فى الحقبة التى تنتهى فيها الدون جوانية ، كتبت قصة تبدو لى مضحكة ، هذا كل ما فى الأمر ، كل هذه التأملات عن المفارقات الأخيرة ، إلخ ، لم تسبق رواياتى بل صدرت عنها ، ولم أفكر بمصير صيغة ديكارت الشهيرة «الإنسان سيد الطبيعة ومالكها» إلا أثناء كتابة رواية خفة الكائن الهشة ، وبوحى من شخصياتى التى تنسحب جميعاً بطريقة ما من العالم ، إذ بعد أن نجح فى صنع المعجزات فى العلوم والتكنولوجيا يعى هذا السيد والمالك فجأة أنه لا يملك شيئاً ، وأنه ليس سيد الطبيعة (فهو ينسحب شيئاً فشيئاً من الكوكب الأرضى) ولا التاريخ (الذى يفلت منه) ، ولا نفسه (فهو مقاد من قبل قوى روحه اللاعقلانية) ، لكن إذا كان الإله قد مضى فى سبيله ، وإذا لم يعد الإنسان سيداً ، فمن هو السيد إذن ؟ إن الكوكب الأرضى يتقدم فى الفراغ بدون أى سيد ، تلك هى خفة الكائن الهشة .

* ومع ذلك عندما نرى فى الحقبة الراهنة لحظة متميزة ، لابل أهم لحظة على الإطلاق ، باعتبارها لحظة النهاية ، أولا تؤلف رؤيتنا هذه ضرباً من السراب الأنانى ؟ كم عدد المرات التى سبق وظننت فيها أوربا أنها تعيش نهايتها وقيامتها ؟

**** أضف إلى كل المفارقات النهائية ، مفارقة النهاية ذاتها ، عندما تعلن ظاهرة ما من بعيد عن اختفائها القريب ، فسنؤلف آنئذ مجموعة من الناس تعرف ذلك وربما تتأسف عليه ، ولكن عندما يقترب الاحتضار من نهايته ، فإن أنظارنا تتجه آنئذ نحو مكان آخر ، يصير الموت لامرئياً ، لقد تلاشى من رأس الإنسان ومنذ زمن كل من النهر والسنونو والدروب التي تجتاز السهول ، ولم يعد أى أمرىء بحاجة إلى ذلك ، من سينتبه غداً عندما تختفى الطبيعة من الكوكب الأرضى ؟ أين هم خلفاء أوكتافيو باز ورينييه شار ؟ أين هم كبار الشعراء ؟ هل اختفوا أم باتت أصواتهم غير مسموعة ؟ هناك على كل حال تغير هائل فى أوريانا التى لم يكن من الممكن قديماً مجرد التفكير فيها بوصفها أرضاً بلا شعراء ، ولكن إذا كان الإنسان قد فقد الحاجة إلى الشعر ، فهل سينتبه إلى اختفائه ؟ ليست النهاية انفجاراً هائلاً الضجة ، ربما ليس ثمة ما هو أشدّ هدوءاً من النهاية .**

*** حسنا ، ولكن إذا كان هناك شىء ينتهى ، فمن الممكن الافتراض أن هناك شيئاً آخر يبدأ .**

**** بالتأكيد .**

*** ولكن ما الذى يبدأ ؟ إن ذلك لا يرى فى رواياتك ، ومن هنا هذا الشك : أأست أنك لاترى سوى نصف وضعنا التاريخى فحسب ؟**

**** من الممكن ذلك ، لكنه ليس أمراً من الخطورة بمكان ، فى الواقع يجب فهم ماهى الرواية ! يقص عليك المؤرخ أحداثاً تم وقوعها ، فى حين أن جريمة راسكولينكوف لم تقع أبداً ، لا تفحص الرواية الواقع بل الوجود ، والوجود ليس ماجرى ، بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية ، كل مايمكن للإنسان أن يصيره ، كل ما هو قادر عليه . يرسم الروائيون خريطة الوجود أثناء اكتشافهم هذه الإمكانيّة البشرية أو تلك ، ولكن مرة أخرى : أن توجد يعنى أن « تكون - فى - العالم » ، يجب إذن فهم الشخصية وعالمها بوصفهما إمكانيات ، كل ذلك واضح لدى كافكا : لا يشبه العالم الكافكاوى أى واقع معروف ، إنه إمكانيّة قصوى غير منجزة للعالم الإنسانى ، حقاً إن هذه الإمكانيّة تتباين وراء عالمنا الواقعى وتبدو كأنها تجسيد مسبق لمستقبلنا ، لذلك نتحدث عن البعد التنبؤى فى روايات كافكا ، غير أنه حتى ولولم تكن رواياته تنطوى على أى شىء تنبؤى فإنها لا تفقد قيمتها : لأنها تقبض على إمكانيّة الوجود (إمكانيّة الإنسان وعالمه) ، وتجعلنا نرى بذلك مانحن عليه ، مانحن قادرون عليه .**

* لكن رواياتك تجرى فى عالم واقعى تماماً !.

** تذكر رواية السائرون نياماً لبروخ ، وهى ثلاثية تغطى ثلاثين عاماً من تاريخ أوروبا ، هذا التاريخ محدد فى نظر بروخ بوضوح بوصفه انحداراً للقيم مستمراً ، وتبدو الشخصيات محبوسة ضمن هذه العملية ، كما لو أنها ضمن قفص ، وعليها أن تجد السلوك الملائم لهذا الاختفاء التدريجى للقيم المشتركة ، كان بروخ بالطبع مقتنعاً بصحة حكمه التاريخى ، أى مقتنعاً - بعبارة أخرى - بأن إمكانية العالم التى كان يرسمها كانت إمكانية منجزة ، لكن لنحاول أن نتخيل أنه قد انخدع ، وأنه كانت ثمة الموازنة مع عملية الانحدار عملية أخرى تتم ، تطور ايجابى لم يكن بروخ قادراً على رؤيته ، فهل كان ذلك يغير شيئاً من قيمة رواية السائرون نياماً ؟ لا ؛ لأن عملية انحدار القيم هى إمكانية لاتناقش للعالم الإنسانى ، ولا يهم هنا سوى فهم الإنسان الملقى به فى عاصفة هذه العملية ، فهم حركاته ، واستعداداته ، ولا شئ غير ذلك .

لقد اكتشف بروخ أرضاً مجهولة للوجود . أرض الوجود تعنى : إمكانية الوجود ، أما تحول هذه الامكانية أو عدم تحولها إلى واقع ، فهو أمر ثانوى .

* يجب اعتبار حقبة المفارقات النهائية التى تجرى فيها رواياتك لواقعاً إذن ؛ بل إمكانية .

** إمكانية لأوروبا ، رؤية ممكنة لأوروبا ، موقف ممكن للإنسان .

* ولكن مادمت تحاول إدراك إمكانية لا إدراك واقع ، فلم اعتبار الصورة التى تعطىها مثلاً عن براغ وعن الأحداث التى جرت فيها جدية ؟

** إذا اعتبر المؤلف وضعاً تاريخياً بوصفه إمكانية غير معروفة وكشافة للعالم الإنسانى ، فإنه سيبدو وصفه كما هو ، لكن ذلك لا يمنع من اعتبار الإخلاص للواقع التاريخى مسألة ثانوية بالنسبة لقيمة الرواية ، إن الروائى ليس مؤرخاً ولا نبياً : إنه مستكشف للوجود .

الجزء الثالث

ملاحظات مستوحاة من "السائرون نيامًا"

التأليف

ثلاثية مؤلفة من ثلاث روايات : **بازينو أو الرومانتيكية** ، **إش أو الفوضى** ، **هوغونو أو الواقعية** . يبدأ تاريخ كل رواية بعد خمسة عشر عاماً من نهاية الرواية السابقة : ١٨٨٨ ، ١٩٠٣ ، ١٩١٨ ، ولا ترتبط أي رواية من هذه الروايات الثلاث بالأخرى برابطة سببية : فكل منها حلقة شخصياتها ، كما أن كل واحدة منها مبنية وفق طريقته الخاصة التي لا تشبه طريقة كل من الروائين الآخرين .

صحيح أن **بازينو** (بطل الرواية الأولى) و**إش** (بطل الرواية الثانية) يتواجدان على مسرح الرواية الثالثة ، وأن **برتراند** (شخصية من الرواية الأولى) يلعب دوراً في الرواية الثانية ، لكنّ القصة التي عاشها **برتراند** في الرواية الأولى (مع **بازينو** و**روزينا** و**إليزابيت**) غائبة كلياً في الرواية الثانية ، كما أن **بازينو** في الرواية الثالثة لا يحمل في نفسه أي ذكرى من ذكريات شبابه (التي تعالجها الرواية الأولى) .

هناك إذن اختلاف جذري بين السائرون نياماً ، والروايات الكبرى الأخرى في القرن العشرين (روايات **بروست** ، **وموزيل** ، **وتوماس مان** ، **إلخ**) : فلا استمرارية الحدث ، ولا استمرارية السيرة (سيرة شخصية أو أسرة ما) هو مايؤسس لدى **بروخ** وحدة المجموع ، وإنما هو شيء آخر ، أقل ظهوراً ، وأقل قابلية للإدراك ، شيء سرى : استمرارية التيمة ذاتها (تيمة الإنسان الذي يواجه عملية انحطاط القيم) .

الإمكانات

~ ماهي إمكانات الإنسان في هذا الفخ الذي غداه العالم ؟
يتطلب الجواب أولاً أن نملك فكرة ما عمّا هو العالم ، أن نملك فرضية أونطولوجية .

العالم فى نظر كافكا : العالم البيروقراطى ، يُنظرُ للمكتب هنا لا كظاهرة اجتماعية بين ظواهر أخرى ، بل كجوهر للعالم .

هنا يتواجد التشابه (تشابه غريب غير منتظر) بين كافكا المبهم وهازيك الشعبى ، لا يصف هازيك الجيش (على الطريقة الواقعية ، أو طريقة ناقد اجتماعى) بوصفه وسطاً من أوساط المجتمع النمساوى الهنغارى ، بل بوصفه رواية حديثة عن العالم ، وشأن العدالة لدى كافكا ، فإن الجيش عند هازيك ليس إلا مؤسسة هائلة ، بيروقراطية ، جيش إدارة لم تعد فيه الفضائل العسكرية القديمة (الشجاعة ، الدهاء ، الدقة) تفيد فى شىء .

إن بيروقراطى هازيك العسكريين بهماء ، كذلك فإن منطق بيروقراطى كافكا المتحذلق بقدر ما هو مجانى ، هو الآخر يخلو من أى حكمة . لدى كافكا تتخذ الحماقة المحجبة بمعطف من الأسرار مظهر رمز ميتافيزيقى ، إنها تشعر بالصغار . يحاول جوزيف «ك» . بأى ثمن - سواء فى أعماله أو فى أقواله الغامضة - أن يعثر على معنى ما ؛ لأنه إذا كان رهيباً أن يكون المرء محكوماً بالإعدام ، فمن غير المحتمل أيضاً أن يكون محكوماً من أجل لاشىء ، كما لو كان شهيد اللامعنى . يقر «ك» . بذنبه إذن ويبحث عن خطيئته ، وفى الفصل الأخير سيحمى جلاديه من نظرة شرطة البلدية (الذين كان يسعهم إنقاذه) ، ويلوم نفسه - قبل ثوان من موته - على عدم امتلاكه مايكفى من القوة لكى يذبح نفسه بنفسه ، ويوفرَ عليهما هذه المهمة القذرة .

أما شيفيك فيقف على النقيض تماماً من «ك» ، إنه يقلد العالم الذى يحيط به (عالم الحماقة) بطريقة منتظمة وعلى نحو يبلغ من الكمال حداً أن أحداً لا يستطيع أن يعرف ما إذا كان أبله فعلاً أم لا ، فإذا كان يتكيف بسهولة (وبأى سعادة !) مع النظام القائم فليس لأنه يرى فيه معنى ما ، وإنما لأنه لا يرى فيه أى معنى على الإطلاق ، إنه يتسلى ويسلى الآخرين ، ويحول العالم - بواسطة مزايدات امتثالية - إلى مزحة هائلة واحدة .

(نحن الذين عرفنا النسخة الشمولية ، الشيوعية من العالم الحديث ، نعرف أن هذين الموقفين اللذين يبدوان ظاهرياً مصطنعين أدبيين مغرطين هما موقفان حقيقيان إلى حد كبير ، لقد عشنا فى فضاء محدود من جهة بإمكانية «ك» ، ومن جهة أخرى ، بإمكانية شيفيك ، وهذا يعنى : فى فضاء أحد قطبيه يتمثل فى التماهى مع السلطة إلى الدرجة التى تتضامن فيها الضحية مع جلاّدها ، والقطب الآخر يتمثل فى عدم قبول السلطة برفض أخذ أى شىء مأخذ الجد ، وهذا يعنى : فى فضاء يقوم مابين الجدّة المطلقة «ك» . وعدم الجدّة المطلقة «شيفيك») .

وماذا عن بروخ ؟ ماهى فرضيته الأنطولوجية ؟
إنّ العالم هو عملية انحدار القيم (القيم الآتية من العصور الوسطى) ، عملية تمتدّ
قرونًا أربعة من العصور الحديثة وهى جوهرها .
ماهى إمكانية الإنسان فى مواجهة هذه العملية ؟
يكتشف بروخ ثلاث إمكانيات : إمكانية بازينو ، إمكانية إتش ، إمكانية هوغونو .

إمكانية بازينو

يموت أخو يواكيم بازينو إثر مبارزة ، يقول الأب : «لقد سقط من أجل الشرف» ،
وترسخ هذه الكلمات إلى الأبد فى ذاكرة يواكيم .
لكنّ صديقه برتراند يدهش : كيف يستطيع رجلان فى عصر القطارات والمصانع
أن يقفا وجهًا لوجه ، مشدودى القامة ، وذراع كل منهما مشدودة وقد حملت مسدسًا؟
وهو ما يدفع بيواكيم إلى أن يقول لنفسه : لا يملك برتراند أى فكرة عن الشرف .
ويتابع برتراند : تقاوم الشاعر تحوّل الزمن ، إنها تملك أساساً لا يمكن تحطيمه من
نزعة المحافظة ، فضالة وراثية .
سوى أن التعلق العاطفى بالقيم الموروثة - بفضلاتها الموروثة - هو ما يجسده
موقف يواكيم بازينو .
يتمّ إدخال بازينو فى الرواية بحجّة اللباس النظامى الموحد ، يشرح الراوى أن
الكنيسة قديماً بوصفها الحاكم الأعلى سيطرت على الإنسان ، وكان لباس الكهنة
علامة السلطة فوق الأرضية التى تملكها الكنيسة ، فى حين أن لباس الضباط
وثوب القضاة كانا يمثلان الأشياء الدنيوية ، ويقدر ماكان تأثير الكنيسة يتلاشى ،
بقدر ماكان اللباس النظامى الموحد يحلّ محلّ اللباس الكنسى ، ويرتفع إلى
مستوى المطلق .

اللباس النظامى الموحد هو مالا نختاره ، هو مايفرض علينا يقين العالمى فى
مواجهة هشاشة الفردى ، عندما توضع القيم التى كانت قديماً يقينية موضع شك،
وتتباعد خافضة الرأس ، فإنّ ذلك الذى لايسطيع العيش دونها (دون إخلاص ،
دون أسرة ، دون وطن ، دون انضباط ، دون حب) يحزم نفسه فى عالمية لباسه
النظامى الموحد حتّى الزر الأخير ، كما لو أن هذا اللباس النظامى مايزال الأثر
الأخير للتعالى القادر على حمايته من برد المستقبل ، حيث لن يكون ثمة شىء يحترّم .

تبلغ قصة بازينو أوجها خلال ليلة عرسه ، فزوجته إيزابيت لاحتبه ، ولا يرى هو شيئاً أمامه سوى مستقبل اللا - حب . يتمدد إلى جانبها دون أن يخلع ملابسه ، لقد « أزعج ذلك إلى حد ما لباسه النظامي الموحد ، وكانت الذبول الساقطة تتيح رؤية البنطال الأسود ، لكن ما إن انتبه يواكيم إلى ذلك حتى أسرع بتنظيم كل شيء وغطى المكان ، كان قد طوى ساقيه ، ولكي لا يمس الغطاء بحذائيه المطليين ، استطاع بصعوبة شديدة أن يحافظ على قدميه فوق الكرسي إلى جانب السرير » .

امكانية إش

كانت القيم الآتية من العصر الذي كانت فيه الكنيسة ماتزال تهيمن على الإنسان قد تزعزعت منذ زمن طويل ، لكن مضمونها كان ما يزال في نظر بازينو واضحاً . لم يكن يشك فيما كانه وطنه ، وكان يعلم لمن كان عليه أن يكون مخلصاً ، ومن كان إلهه .

في حين تحجب القيم أمام إش وجهها . إن كلمات النظام والإخلاص والتضحية كلمات عزيزة عليه ، ولكن ما الذي تمثله في الواقع ؟ لمن نُضحى بأنفسنا؟ وأي نظام نطلب ؟ لم يكن يعرف عن ذلك شيئاً .

إذا أضاعت قيمة ما مضمونها العياني ، فما الذي يبقى منها ؟ لشيء سوى شكل فارغ ، أمر بلا جواب ، لكنه يتطلب - ولا سيما في هذه الحالة بكثير من العنف - أن يُسمع وأن يُطاع ، بقدر ما تتضاءل معرفة إش بما يريد بقدر ما يريده بعنف .

إش : هو تعصب حقبة بلا إله ، وبما أن كل القيم محجوبة ، فكل شيء يمكن اعتباره قيمة ، لقد بحث عن العدالة والنظام تارة في النضال النقابي وتارة أخرى في الدين ، واليوم في السلطة البوليسية ، وغداً في سراب أمريكا التي يحلم بالهجرة إليها ، يمكن له أن يكون إرهابياً ، كما يمكن له أيضاً أن يكون إرهابياً تائباً يشي برفاقه ، مناضلاً في حزب ما ، عضو طائفة ، بل وكذلك كاميكازا على استعداد للتضحية بحياته . كل العواطف التي التهمت في تاريخ عصرنا الدامي موجودة ، ومكتشفة ، ومشخصة ، ومضاعة بشكل رهيب في مغامرته المتواضعة .

إنه مستاء في المكتب الذي يعمل فيه ، الأمر الذي يدفعه يوماً إلى الدخول في مشادة مع أحدهم يسرح على أثرها ، هكذا تبدأ قصته . إن سبب كل الفوضى التي تستثيره شخص يدعى نانتويج المحاسب ، والله وحده يعلم لماذا هو بالذات ، لكن هذا لا يحول دون عزمه على الذهاب إلى البوليس للوشاية به ، أوليس هذا واجبه ؟

أوليست هي الخدمة الواجب القيام بها إزاء كلّ الذين يتطلعون مثله إلى العدالة والنظام ؟

إلاّ أنه ذات يوم يلتقى فى إحدى الحانات نانتويج الذى يدعو - وهو الذى لم يكن يدرى من أمره شيئاً - إلى مائدته بلطف ليشرب معه كأساً ، ويجد إتش مرتبكاً ، أن يتذكر خطيئة نانتويج ، لكنّ هذه الخطيئة «كانت الآن عسيرة على الإدراك ، ومشوشة بشكل غريب ، بحيث أنّ إتش أدرك على الفور عبثية مشروعه مما جعله يتناول قدحه بحركة هوجاء ، وبشيء من الخجل لبسه إثر ذلك » .

ينقسم العالم أمام إتش إلى مملكة الخير ومملكة الشر ، إلا أنّ من المؤسف أن الخير والشر عسيران معاً على التحديد (إذ يكفى التقاء نانتويج للكفّ عن معرفة من هو الطيّب ومن هو الشرير) ، وحده برتراند وسط كرنفال الأقنعة - هذا الذى يؤلفه العالم - سيحمل حتى النهاية وصمة الشر على وجهه : لأنّ خطيئته فوق الشك : إنه مثلى الجنسية ، مخلّ بالنظام الإلهى . كان إتش فى بداية روايته مستعداً للوشاية بنانتويج ، وفى نهايتها يضع فى علبة البريد رسالة وشاية ضدّ برتراند .

إمكانية هوجنو

وشى إتش ببرتراند ، ويشى هوجنو بإش ، أراد إتش بوشايته أن يحمى العالم ، فى حين يريد هوجنو أن يحمى بوشايته مستقبلة المهنى .

فى عالم بلا قيم مشتركة يشعر هوجنو - وهو الوصولى البرىء - بنفسه مرتاحاً على نحورائع ، ذلك أنّ غياب الأهداف الأخلاقية يؤلف حرّيته وخلاصه .

ثمّة دلالة عميقة فى كونه هو - ودون أى شعور بالذنب - الذى يقتل إتش ؛ لأنّ «الإنسان المنتمى إلى جمعية صغيرة من القيم يقضى على الإنسان المنتمى إلى جمعية أوسع من القيم فى طريقها إلى التلاشى ، إذ البائس الأكبر هو الذى يقوم بدور الجلّاد فى عملية انحطاط القيم ، وفى اليوم الذى ستقرع فيه أبواب الحكم الأخير ، فإن الإنسان المتحرر من القيم هو الذى سيصير جلّاد عالم أداّن نفسه بنفسه » .

إنّ الأزمنة الحديثة فى ذهن بروخ هي الجسر الممتدّ بين هيمنة الإيمان اللاعقلانى وهيمنة اللاعقلانى فى عالم بلا إيمان ، والإنسان الذى يرتسم شبحه فى نهاية هذا الجسر هو هوجنو : مجرم سعيد ، يستحيل إشعاره بالذنب ، إنه نهاية الأزمنة الحديثة فى نسختها المرحّة .

ليس «ك» ، وشيفيك ، وبازينو ، وإش ، وهوجنو سوى خمس إمكانيات أساسية ، خمس نقاط توجه من المستحيل بدونها - فيما يبدو لى - رسم الخريطة الوجودية لعصرنا .

تحت سماءات العصور

إن الكواكب التى تدور فى سماءات الأزمنة الحديثة تنعكس - ضمن كوكبة خصوصية دوماً - فى نفس الفرد ، وبهذه الكوكبة إنما يتحدد وضع شخصية روائية ما ، ومعنى كينونتها .

يتكلم بروخ عن إش ، وفجأة يقارنه بلوثر ، كلاهما ينتميان إلى مقولة (يحلل بروخ ذلك بإسهاب) المتمردين ، «إش متمرد كما كان لوثر» ، اعتدنا البحث عن جذور شخصية ما فى طفولتها ، أما جذور إش (الذى ستبقى طفولته مجهولة منا) فهى موجودة فى عصر آخر . إن ماضى إش هو لوثر .

وقد توجب على بروخ من أجل إدراك بازينو - هذا الإنسان الذى يلبس اللباس النظامى الموحد - أن يضعه فى وسط عملية تاريخية طويلة يحل فيها اللباس النظامى الموحد الدينى محل لباس الكاهن ، ودفعة واحدة تشتعل فوق رأس هذا الضابط المسكين القبة السماوية للأزمنة الحديثة بكل امتدادها .

ليست الشخصية لدى بروخ متصورة بوصفها وحدانية غير قابلة للتقليد وعابرة ، أو هنية إعجازية مقدر لها الاختفاء ، بل كجسر صلب مقام فوق الزمن يلتقى فيه لوثر وإش ، مثلما يلتقى فيه الماضى والحاضر .

يجسد بروخ مقدماً فى السائرون نياماً ، بهذه الطريقة الجديدة فى النظر للإنسان (النظر إليه تحت قبة سماء العصور) - أكثر منه فى فلسفته عن التاريخ كما أرى - الإمكانيات المستقبلية للرواية .

وتحت هذه الإضاءة البروخية أقرأ لكتور فاوست لتوماس مان ، رواية تعكف لا على حياة مؤلف موسيقى اسمه أدريان ليفيركون فحسب ، بل كذلك على عدة قرون من الموسيقى الألمانية ، فأدريان ليس مجرد مؤلف موسيقى ، بل هو المؤلف الموسيقى الذى يكمل تاريخ الموسيقى (أكبر أعماله يحمل عنوان نهاية العالم) ، وهو ليس فقط آخر مؤلف موسيقى فحسب (مؤلف نهاية العالم) ، بل هو كذلك فاوست ، كان توماس مان يفكر وعيناه مثبتتان على شيطانية أمته (لقد كتب هذه الرواية فى نهاية الحرب العالمية الثانية) ، بالعقد الذى أبرمه الإنسان الأسطورى ، تجسيد العقل الألمانى مع

الشیطان . ینبثق تاریخ بلاده كله فجأة ، كما لو أنه المغامرة الوحيدة لشخصية واحدة: لفاوست وحده .

وتحت الإضاءة البروخية أقرأ أرضنا «Terra Nostr» لكارلوس فوينتس ، حيث يتم إدراك المغامرة الإسبانية الكبرى (الأوربية والأمريكية) من خلال رصد خارق ، ومن خلال تشويه حلمي خارق ، تحول مبدأ بروخ إتش يشبه لوثر لدى فوينتس إلى مبدأ أكثر جذرية : إتش هو لوثر ، يقدم لنا فوينتس مفتاح منهجه : «لأبد من عدة حيوات لصنع شخص واحد» ، وتصير أسطورة التجسد القديمة مادة حية عبر تقنية روائية تجعل من أرضنا حلماً هائلاً غريباً ، حيث تصنع التاريخ وتجتازه دوماً نفس الشخصيات التي تتجسد من جديد دون توقف ، فلودوفيكو ذاته الذي اكتشف في المكسيك قارة – مازالت حتى ذلك الحين مجهولة – سيتواجد بعد عدة قرون في باريس مع سيليستين ذاتها التي كانت قبل قرنين عشيقة فيليب الثاني ... إلى آخره .

ففي لحظة النهاية (نهاية حب ، نهاية حياة ، نهاية حقبة) يتكشف الزمن الماضي فجأة كما لو أنه كل ويلبس شكلاً واضحاً ومكتملاً على نحو مضى . إن لحظة النهاية بالنسبة لبروخ هي هوجنو ، وبالنسبة لتوماس مان هي هتلر ، أما بالنسبة لفوينتس فهي الحدود الأسطورية لألفى عام ، وانطلاقاً من هذا المرقب الخيالي يبدو التاريخ ، هذا الشذوذ الأوربي ، هذه اللطخة على نقاء الزمن ، كما لو أنه كان منتهياً ، مهجوراً ، متوحداً ، ودفعة واحدة متواضعاً ، ومؤثراً شأن أي حكاية فردية عادية سننساها غداً .

والواقع أنه إذا كان لوثر هو إتش ، فإن القصة التي تقود من لوثر إلى إتش ليست إلا سيرة شخص واحد : مارتن – لوثر إتش ، وكل التاريخ ليس إلا قصة عدة شخصيات (فاوست ، دون جوان ، دون كيشوت ، إتش) اجتازت معاً عصور أوروبا .

فيما وراء السببية

رجل وامرأة يلتقيان في مزرعة ليثين ، كائنان متوحدان كئيبان ، يعجب كل منهما بالآخر ويرغب – في أعماقه – أن يحيا حياته مع صاحبه ، ولم يكونا ينتظران سوى فرصة يكونان فيها وحيدين خلال لحظة كيما يعبر كل منهما للآخر عن هذه الرغبة ، وأخيراً يتواجدان ذات يوم دون شاهد في الغابة حيث ذهبا لقطف الفطر ، وسكتا مرتبكين عارفين أن اللحظة قد أنت ، وأنه يجب انتهاء هذه الفرصة ، وفي الوقت الذي كان الصمت يخيم منذ أمد طويل ، تبدأ المرأة فجأة « ضد إرادتها وعلى غير انتظار » بالكلام عن الفطر ، ثم خيم الصمت من جديد ، ويبحث الرجل عن الكلمات ليصوغ

بها تصريحه ، لكنّه بدلاً من الكلام عن الحبّ ، يتكلّم هو الآخر «بسبب حافز غير منتظر» عن الفطر ، وعلى طريق العودة كانا مستمرّين فى الكلام عن الفطر ، عاجزين وخائبين لأنّهما لن يتكلّما أبداً - وهما يعرفان ذلك - عن الحبّ .

قال الرجل لنفسه بعد العودة إنه إن لم يتكلّم عن الحب ، فذلك بسبب امرأته المتوفاة التى لم يكن يسعه أن يخون ذكراها ، لكننا نعرف جيّداً أن ذلك ليس إلاّ سبباً مزيّفاً لا يستدعيه إلاّ ليواسى نفسه ، يواسى نفسه ؟ نعم ؛ لأننا يمكن أن نقبل فقدان حبّ لسبب ما ، ولكننا لن نغفر لأنفسنا أبداً أن نفقده دون أىّ سبب .

تبدو هذه الحكاية الجميلة كما لو أنّها رمز واحد من أكبر اكتشافات أناكارينيا : إضاعة الجانب اللا - سببى ، غير القابل للإحصاء ، بله السرى للفعل الإنسانى .

ماهو الفعل ؟ سؤال الرواية الأبدى ، سؤالها المقوم إذا صحّ التعبير ، كيف يولد القرار ؟ كيف يتحوّل إلى عمل ؟ وكيف تتسلسل الأعمال لتصير مغامرة ؟

انطلاقاً من مادة الحياة الغريبة الفوضويّة حاول الروائيون القدماء تجريد خيط عقلانيّة شفافة ، إنّ مايولد العمل فى منظورهم هو المحرك الذى يمكن إدراكه عقلانياً ، والعمل يستدعى عملاً آخر ، وما المغامرة سوى التسلسل السببى بشكل ساطع للأعمال .

يحبّ فيرتر امرأة صديقه ، لكنّه لا يستطيع خيانة الصديق ، كما لا يستطيع التخلّى عن حبه ، فيقتل نفسه ويشفّ الانتحار كما لو كان معادلة رياضيّة .

ولكن لماذا تنتحر أنا كارينيا ؟

يريد الرجل الذى تحدّث عن الفطر بدلاً من الحب أن يقنع نفسه أنه إنما فعل ذلك بسبب تعلّقه بزوجته الراحلة ، والأسباب التى يسعنا العثور عليها للفعل الذى أقدمت عليه أنا كارينيا ستكون لها ذات القيمة . صحيح أن الناس كانوا يبدون لها الاحتقار ، لكن أولم يكن يسعها أن تحتقرهم بدورها ؟ كانت تمنع من الذهاب لرؤية ابنها ، ولكن هل كان هذا الوضع نهائياً وميؤساً منه ؟ كان فرونسكى غير مسرور من هذا الوضع نسبياً ، ولكن أولم يكن مايزال رغم كلّ شىء يحبّها ؟

ثمّ إنّ أنا لم تكن قد جاءت المحطة لتنتحر ، بل جاءت ترى فرونسكى ، وقد أُلقت بنفسها تحت القطار دون أن تكون قد اتخذت قراراً بذلك . إنّ القرار هو الذى أخذ أنا بالأحرى ، الذى فاجأها (sur - prise) ، وشأن الرجل الذى كان يتحدّث عن الفطر ، كانت أنا تتصرّف «بسبب حافز غير منتظر» ، وهو الأمر الذى لا يعنى أن تصرّفها يخلو من المعنى ، سوى أن هذا المعنى يتواجد فيما وراء السببية التى

يمكن إدراكها عقلاً . لقد توجّب على تولستوى (للمرة الأولى فى تاريخ الرواية) استخدام الحوار الداخلى شبه الجوىسى ليعيد صياغة النسيج الدقيق للحوافز الهاربة ، وللأحاسيس العابرة ، وللأفكار الجزئية ، كيما يجعلنا نرى التوجّه الانتحارى لنفسية أنا كارنينا .

مع أنا نبتعد عن فيرتر ، وكذلك عن كيريلوف ، يقتل هذا الأخير نفسه ؛ لأنّ ثمة مصالح محدّدة بوضوح ومؤامرات موصوفة بدقّة قد دفعته إلى ذلك ، إنّ عمله - على جنونه - عقلى وواع تمّ التفكير فيه ملياً والإعداد له . إنّ طبع كيريلوف يقوم كلفة على فلسفته الغريبة عن الانتحار ، وليس عمله سوى الامتداد المنطقى تماماً لأفكاره .

يدرك دستوففسكى جنون العقل الذى يريد فى عناده المضى حتّى نهاية منطقته ، أمّا ميدان استقصاء تولستوى فيتواجد على الطرف المقابل : إنّ يكشف عن تدخلات اللامنطقى ، اللاعقلانى ، ولذلك تحدّث عنه . إنّ الاستناد إلى تولستوى يضع بروخ ضمن ظرف واحد من أكبر استقصاءات الرواية الأوربية : استقصاء الدور الذى يلعبه اللاعقلانى فى قراراتنا وفى حياتنا .

التشابكات

يتردّد بازينو على عاهرة تشيكية تدعى روزينا ، فى الوقت الذى يعدّ فيه أبواه زواجه من فتاة تنتمى إلى وسطهما الاجتماعى : إليزابيت ، لم يكن بازينو يحبها على الإطلاق ، ومع ذلك فهى تشده إليها ، والحق أنّ مايشده إليها لم يكن شخصها ، بل كل ماتمثله فى نظره .

عندما يذهب لرؤيتها للمرة الأولى ، تشعّ الشوارع والحدائق وبيوت الحى الذى تسكن فيه «أمنًا عميقًا ومستقرًا» ، ويستقبله بيت إليزابيت بجوّ سعيد «مؤلف كلّ من الأمن والعذوبة تحت رعاية الصداقة» التى «ستحوّل إلى حبّ» ذات يوم كيما «ينطفئ الحب بدوره ذات يوم ويتحوّل إلى صداقة» . إنّ القيمة التى يرغبها بازينو (أمن الأسرة الصداقى) تتقدّم إليه قبل أن يرى تلك التى يتوجّب عليها أن تصير (بالرغم منه وضد طبيعته) حاملة هذه القيمة .

هاهو يجلس فى كنيسة قريته التى كانت مهبط رأسه ، ويتخيّل - مغمض العينين - الأسرة المقدّسة على غيمة فضية ، ومعها فى الوسط العذراء الجميلة مريم ، عندما كان طفلاً كان يتحمّس فى الكنيسة ذاتها للصورة ذاتها ، كان يحبّ أننذ خادمة بولونية تعمل فى مزرعة أبيه ، وكان فى أحلام يقظته يماهياها فى العذراء ،

متخيلاً نفسه جالساً على ركبتيها الجميلتين ، ركبتى العذراء التى غدت خادمة ، والواقع أنه فى ذلك اليوم كان يرى من جديد - مغمض العينين - العذراء ، ويلاحظ فجأة أن شعرها أشقر ! نعم إن لمريم شعر إيزابيت ! ، فوجئ بذلك واندesh منه ! وبدا له أن الله نفسه يجعله يعلم بواسطة حلم اليقظة هذا أن هذه المرأة التى لا يحبها هى فى الواقع حبة الحقيقى والوحيد .

يتأسس المنطق اللاعقلانى على آلية التشابك : يملك بازينو معنى تافهاً عما هو واقعى ، فسبب الأحداث يفلت منه ، ولن يعرف على الإطلاق ما يختبئ وراء نظرة الآخرين ، ومع ذلك ، ورغم أن العالم الخارجى مقنع ، لا يمكن تعرفه ، وغير سببى ، فإنه ليس أخرس : إنه يحادثه ، تماماً كما هو الأمر فى قصيدة بودلير الشهيرة حيث « الأصدااء الطويلة ... تختلط » ، وحيث « العطور والألوان والأصوات تتجأوب » شئ يقترب من شئ آخر ، يختلط معه (إيزابيت تختلط مع العذراء) ، وبهذا التقارب يشرح ذاته على هذا النحو .

إش هو عشيق المطلق « لايمكننا أن نحب إلا مرة واحدة » ، هى عبارته المفضلة ، وبما أن السيدة هانتجن تحبه ، فإنها لم تستطع أن تحب (حسب منطق إش) زوجها الأول الراحل ، وتبعاً لذلك ، فإن هذا الأخير قد نال وطره منها ، ولم يستطع أن يكون إلا رجلاً قذراً ، قدر شأن برتراند : لأن ممثلى الشر يتشابهن ، إنهم يختلطون معا ؛ وليسوا فى النهاية سوى تجليات مختلفة لنفس الجوهر ، إذ فى اللحظة التى يحاذى فيها إش بنظرته لوحة السيد هانتجن على الجدار تجتاز الفكرة رأسه : الذهاب فوراً للوشاية ببرتراند إلى البوليس ؛ لأنه إذا نال إش من برتراند فكأنه ينال من الزوج الأول للسيدة هانتجن ، فكأنه يحررنا جميعاً من جزء صغير من الشر العام .

غابات الرموز

يجب أن نقرأ بانتباه وببطء رواية السائرون نياماً ، وأن نتوقف عند الأفعال اللامنطقية ، والتى يمكن مع ذلك فهمها لنرى النظام الباطن والتحتى الذى تتأسس عليه قرارات أشخاص شأن بازينو أو روزينا أو إش . هذه الشخصيات ليست قادرة على مواجهة الواقع كشئ عيانى ، إذ كل شئ يتحول أمام أعينهم إلى رموز (إيزابيت تتحول إلى رمز الاستقرار العائلى ، برتراند يتحول إلى رمز الجحيم) ، وعندما يحسبون أنهم يؤثرون على الواقع ، فإنهم إنما يستجيبون فى الحقيقة للرموز .

يجعلنا بروخ نفهم أن نظام التشابكات ونظام الفكر الرمزي هو في أساس كل سلوك فردي أو جماعي ، يكفي أن نفحص حياتنا لنرى إلى أي حد يؤثر هذا النظام اللاعقلاني أكثر بكثير من تأثير فكر العقل على مواقفنا : هذا الرجل الذي يجعلني أستدعي - بسبب حبه لأسماك الحوض - رجلاً آخر سبب لي في الماضي مصيبة رهيبة ، يستثير في دوماً حذراً لأستطيع التغلب عليه .

لا يهيمن النظام اللاعقلاني على الحياة السياسية بقدر أقل : لقد ربحت روسيا الشيوعية مع الحرب العالمية الأخيرة في الوقت نفسه حرب الرموز ، فقد نجحت على الأقل خلال نصف قرن من أن توزع على أفراد الجيش الهائل المكون من أمثال إتش - من المتعطشين للقيم بقدر عجزهم عن التمييز بينها - رموز الخير والشر ؛ ولذلك لن يستطيع الغولاغ⁽⁸⁾ أبداً أن تحل محل النازية بوصفه رمز الشر المطلق ؛ ولذلك نتظاهر بكثرة وعفوية ضد حرب فيتنام ، ولا نفعل ذلك ضد حرب أفغانستان ، فيتنام ، الاســــــــــــتعمار ، العنصرية ، الإمبريالية ، الفاشية ، النازية .. كل هذه الكلمات تتجاوب كما تتجاوب الألوان والأصوات في قصيدة بودلير ، في حين أن حرب أفغانستان هي - إذا صح القول - خرساء رمزيًا ، أو هي - على كل حال - فيما وراء الدائرة السحرية للشر المطلق دفقة بالرموز .

أفكر كذلك بهذه المجازر اليومية على الطرقات ، بهذا الموت البشع والمبتذل في آن ، والذي لا يشبه السرطان ولا السيدا ؛ لأنه ليس من فعل الطبيعة ، بل هو من فعل الإنسان ، ومن ثم فهو موت شبه إرادي ، فكيف لا يصيبنا بالذهول ، ولا يقلب حياتنا رأساً على عقب ، ولا يرغبنا على القيام بإصلاحات هائلة ؟ لا ، إنه لا يصيبنا بالذهول لأننا - شأن بازينو - نملك معنى فقيراً عن الواقعي ، وهذا الموت الذي يتستر بقناع سيارة جميلة يمثل في الواقع - ضمن المجال فوق الواقعي للرموز - الحياة ، وهذه الحياة المبتسمة تختلط مع الحداثة والحرية والمغامرة ، كما تختلط إليزابيت مع العذراء . إن موت المحكوم عليهم بالإعدام - على ندرته - يستثير انتباهنا ويوقظ مشاعرنا أكثر بكثير : فهو إذ يختلط مع صورة الجلاد يملك طاقة رمزية أشد قوة وإظلاماً وحضاً على الرفض ... إلى آخره .

الإنسان طفل ضال في « غابات الرموز » ، كيما نستشهد ثانية بقصيدة بودلير .

(معيّار الرشد : القدرة على الصمود في وجه الرموز ، لكن الإنسانية تصير شابة أكثر فأكثر) .

(8) الغولاغ هو معسكرات الاعتقال في الاتحاد السوفيتي .

النزعة التاريخية التعددية

يرفض بروخ في مراسلاته عدة مرات جمالية الرواية «السيكولوجية» أو «التاريخية التعددية»، ويبدو لي أنه أسىء اختيار الوصف الثاني، كما أنه يضلنا، إذ إن كاتباً آخر من بلد بروخ هو ألبير ستيفتر **Adalbert Stifter**، مؤسس النثر النمساوي، بروايته **صيف سان مارتان Der Nachsommer** عام ١٨٥٧ (نعم، سنة مدام بوفاري الكبرى) هو الذي أبدع «الرواية التاريخية التعددية» بالمعنى الدقيق للكلمة، وهذه الرواية مشهورة، إذ إن نيتشه قد صنفها ضمن الكتب الأربعة الكبرى في النثر الألماني، لكنها بالكاد تكاد تقرأ في نظري. فنحن نتعلم منها الكثير عن الجيولوجيا، والنبات، والحيوان، وكافة الحرف، والرسم، والعمارة، لكن الإنسان والأوضاع الإنسانية تتواجد على هامش هذه الموسوعة التربوية الهائلة. وبسبب «نزعتها التاريخية التعددية» على وجه الدقة افتقرت هذه الرواية كلياً إلى خصوصية الرواية.

في حين ليست هذه حال بروخ، إنه يتابع «ماتستطيع الرواية وحدها اكتشافه»، لكنه يعرف أن الشكل المتواضع عليه (القائم حصراً على مغامرة شخصية، والراضى بمجرد قص هذه المغامرة) يحد من الرواية، ويقلص طاقاتها الإدراكية، إنه يعرف أيضاً أن الرواية تملك ملكة استثنائية على الاستيعاب: ففي حين أن الشعر والفلسفة لا يقدران على استيعاب الرواية، تقدر الرواية على استيعاب الشعر والفلسفة دون أن تفقد شيئاً من هويتها التي تتميز على وجه الدقة (يكفي أن نذكر رابليه وسرفانتس) بنزعتها نحو ضم كل الأنواع، وبقدرتها على هضم كل المعارف الفلسفية والعلمية، تعني كلمة «التاريخية التعددية» في منظور بروخ إذن: استنفار كل الوسائل العقلية وكل الأشكال الشعرية لإيضاح «ماتستطيع الرواية وحدها اكتشافه»: كينونة الإنسان، ولا بد أن يقتضى ذلك بالطبع تحولاً عميقاً في شكل الرواية.

اللامنجز

سأسمح لنفسي أن أعبر عن آراء شخصية جداً: إن الرواية الأخيرة من مجموعة الساترون نياماً (هوجنو أو الواقعية)، التي أمكن المضي بعيداً في النزعة التركيبية، وفي تحول الشكل تستثير إعجابي وتغمرني بالسعادة، لكنها تتركني غير راضٍ عن عدة عناصر:

- يتطلب قصد «التاريخية التعددية» تقنية الإيجاز التي لم يعثر عليها بروخ، وهذا ما جعل الوضوح المعماري للرواية يشكو من فقدانها.

- تبقى العناصر الأخرى (الأشعار ، الحكايات ، الحكم ، التحقيقات ، المقالات) متواجدة جنباً إلى جنب ، أكثر من تواجدها مصهورة في وحدة «بوليفونية» حقيقية .

- إنَّ المقال الممتاز عن انحطاط القيم ، رغم تقديمه بوصفه نصاً كتبته إحدى الشخصيات ، يمكن بسهولة أن يفهم على أنَّه تعبير عن رأى المؤلف ، أو حقيقة الرواية، وتلخيصها ، وأطروحتها ، وأن يغير بذلك من النسبية التى لاغنى عنها للفضاء الروائى .

تنطوى كل المبدعات الكبرى (وبشكل خاص لأنها كبرى) على شىء لم يستكمل بعد ، يدهشنا بروخ لا بما قام به وأنجزه فحسب ، بل كذلك بكل ما تطلّع إليه ولم يبلغه . إنَّ ما لم يستكمل بعد من مبدعه يمكن أن يجعلنا نفهم ضرورة : ١- فن جديد للجرد الجذرى (يسمح باستيعاب تعقّد الوجود فى العالم الحديث ، دون أن نضيع الوضوح المعمارى) . ٢- فن جديد للتضاد الروائى (قابل لأن يصهرفى موسيقى واحدة الفلسفة والقصة والحلم) . ٣- فن المقالة الروائية على نحو خاص (أى فن لا يزعم حمل رسالة نبوية ، بل يبقى فرضياً ، أولعياً ، أو ساخراً) .

نزعات الحداثة

ربما كان بروخ بين كبار روائى عصرنا كافة أقلهم شهرة ، وليس من الصعوبة فهم ذلك ، إذ ماكاد ينتهى من كتابة روايته السائرون نياماً ، حتى رأى السلطة السياسية فى قبضة هتلر ، والحياة الثقافية الألمانية معدومة ، وبعد خمس سنوات من ذلك يغادر النمسا إلى أمريكا حيث سيبقى فيها حتى موته . لم يكن بوسع مبدعه ، ضمن هذه الشروط - وقد حرم من جمهوره الطبيعى ، وحرم من التواصل مع حياة أدبية عادية - أن يلعب دوره فى زمنه : أى أن يجمع من حوله جماعة من القراء والمتحمسين والعارفين ، وأن يخلق مدرسة ، ويؤثّر على كتاب آخرين . ولقد تم اكتشاف مبدعه ، كما هو الأمر مع مبدع موزيل ومبدع جومبروفيتش (أو إعادة اكتشافه) فى وقت متأخر جداً (وبعد موت مؤلفه) من قبل أولئك الذين كانوا - شأن بروخ نفسه - مأخوذين بالشكل الجديد ، أو بعبارة أخرى ، أولئك الذين كانوا يملكون اتجاهاً «حداثياً» ، لكنّ حداثتهم لم تكن تشبه حداثة بروخ ، لا لأنها كانت أكثر تأخراً أو أكثر تقدماً ، بل لأنها كانت مختلفة بجزورها وبموقفها وبجماليّتها إزاء العالم الحديث .

- ولقد سبّب هذا الاختلاف شيئاً من الارتباك : فقد ظهر بروخ (كما هو الأمر بالنسبة لموزيل ، وكذلك جومبروفيتش) كمجدّد كبير حقاً ، لكنّه لم يكن يستجيب للصورة السائدة والمتواضع عليها عن الحداثة (إن كان يجب الاتفاق فى النصف الثانى من هذا القرن مع حداثة المعايير المرموزة ، الحداثة الجامعية ، المكرسة رسمياً).

تطالب هذه الحداثة المكرسة مثلاً بتحطيم الشكل الروائي ، أما في منظور بروخ فإن إمكانيات الشكل الروائي ماتزال أكبر من أن تكون قد استنفدت .

تريد الحداثة المكرسة أن تتخلص الرواية من زخرفة الشخصية التي ليست في نظرها أخيراً إلا قناعاً يخفي دون فائدة وجه المؤلف ، أما في شخصيات بروخ فإن أنا المؤلف لا يمكن الكشف عنها .

حرمت الحداثة المكرسة مفهوم الشمولية ، هذه الكلمة ذاتها التي كان بروخ - بالمقابل - يستخدمها طواعية ليقول : في عصر تقسيم العمل المبالغ فيه ، عصر التخصص الجامح ، تبقى الرواية واحدة من آخر المواقع التي مايزال الإنسان يستطيع فيها الاحتفاظ بعلاقات مع الحياة في مجموعها .

وحسب الحداثة المكرسة فصلت الرواية « الحديثة » بحدود لا يمكن اجتيازها عن الرواية « التقليدية » (باعتبار هذه الرواية « التقليدية » هي السلة التي جمعت فيها - كما اتفق - أطوار الرواية كافة خلال أربعة قرون) ، في حين أن الرواية الحديثة في منظور بروخ تستمر في البحث ذاته الذي شارك فيه الروائيون الكبار كافة منذ سرفانتس .

ثمة - وراء الحداثة المكرسة - فضالة ساذجة مترسبة من الاعتقاد بالأخريات : تاريخ ينتهي ، وآخر (أفضل) قائم على قاعدة جديدة كلياً يبدأ ، أما لدى بروخ فهناك الوعي الكئيب بتاريخ يكتمل في ظروف معادية بشكل عميق لتطور الفن ، ولتطور الرواية بوجه خاص .

الجزء الرابع

محاضرة حول فن التأليف

* سوف أبدأ هذه المحادثة باستشهاد مقتطف من نصك عن هيرمان بروخ ، تقول :
«تنطوى كل المبدعات الكبرى (وبشكل خاص لأنها كبرى) على شيء لم يستكمل بعد ،
يدهشنا بروخ ، لا بما قام به وأنجزه فحسب ، بل كذلك بكل ماتطلع إليه ولم يبلغه .
إنَّ مالم يستكمل بعد من مبدعه يمكن له أن يجعلنا نفهم ضرورة : ١- فن جديد
للجرد الجذرى (يسمح باستيعاب تعقّد الوجود فى العالم الحديث دون أن نضيق
الوضوح المعمارى) . ٢- فن جديد للتضاد الروائى (قابل لأن يصهر فى موسيقى
واحدة الفلسفة والقصة والحلم) . ٣- فن المقالة الروائية على نحو خاص (أى فن
لا يزعم حمل رسالة نبوية ، بل يبقى فرضيًّا ، أو لعبيًّا ، أو ساخرًا)» ، فى هذه
النقاط الثلاث نكتشف برنامجك الفنى ، فلنبدأ بالنقطة الأولى : الجرد الجذرى .

** يتطلّب إدراك تعقّد الوجود فى العالم الحديث - فيما يبدو لى - تقنية الإيجاز
والتكثيف ، وإلا وقعت فى فخّ الإطالة إلى مالا نهاية . إنَّ الإنسان بلاسمات هى إحدى
روايتين أو ثلاث روايات أحبها ، لكن لا تطلب منى أن أعجب بامتدادها الهائل
وغير الكامل ، تخيل قصراً هو من الضخامة بحيث لا يسعك أن تحيط به بنظرة
واحدة ، تخيل رباعية موسيقية تدوم تسع ساعات ، ثمّة حدود أنتروبولوجية لا يجب
تجاوزها ، كحدود الذاكرة على سبيل المثال : إذ يتوجب أن تكون فى نهاية قراعتك
قادراً على تذكر البداية ، وإلا تغدو الرواية بلا شكل ، فضلاً عن أن «وضوحها
المعمارى» مغطى بالضباب .

* يتألف كتاب الضحك والنسيان من سبعة أجزاء ، لو أنك عالجت هذه
الأجزاء بطريقة أقل إيجازاً لأمكنك كتابة سبع روايات طويلة مختلفة .

** لكنى لو كنت كتبت سبع روايات مستقلة لما أمكننى أن أمل القبض على
«تعقّد الوجود فى العالم الحديث» فى كتاب واحد ، يبدو لى فنّ الإيجاز إذن ضرورة ،

إنه يتطلب : الذهاب دوماً إلى قلب الأشياء مباشرة ، وضمن هذا السياق يخطر على بالي المؤلف الموسيقى الذى أعجب به بحماس شديد منذ طفولتي : ليوس ياناسيك **Leos JANACEK** ، إنه أحد كبار مؤلفى الموسيقى الحديثة ، ففي الحقبة التى كان فيها شـوينبرج وسترافينسكى مايزالان يكتبان مؤلفات للأوركسترا الكبرى ، كان هو يدرك أن توليفة الأوركسترا تزرح تحت وطأة علامات موسيقية لافائدة منها . بهذه الإرادة فى الفرز إنما بدأ ثورته ، وكما تعلم ، فإنه فى كل تأليف موسيقى هناك الكثير من التقنيات : عرض التيمة ، تفصيلها ، التنويعات ، العمل البوليفونى الذى غالباً ماتم أتمته ، ملء الأقسام الخاصة بالفرقة الموسيقية ، الجسور(9) ، إلخ . بوسعنا اليوم أن نصنع الموسيقى بواسطة العقل الإلكتروني ، ولكن العقل الإلكتروني كان يتواجد دوماً فى رؤوس المؤلفين الموسيقيين : إذ باستطاعتهم على الأقل وضع سوناتا دون أى فكرة جديدة ، وذلك عن طريق تفصيل قواعد التأليف الموسيقى على نحو سيبرنيطيقى ، كان هدف ياناسيك هو تدمير «العقل الإلكتروني»! ، فبدلاً من الجسور تقرب مفاجئ للألحان ، وبدلاً من التنويعات التكرار ، والمضى دوماً إلى قلب الأشياء : وحدها العلامة الموسيقية التى تقول شيئاً جوهرياً تملك الحق فى الوجود . مع الرواية ، الشيء ذاته تقريباً : هى الأخرى مرهقة بـ «التقنية» ، بالمواضيع التى تعمل بدلاً من المؤلف : عرض شخصية ما ، وصف بيئة ما ، إدخال الفعل فى وضع تاريخى ما ، ملء الامتداد الزمنى لحياة الشخصيات بحلقات غير مفيدة ، كل تغيير فى الديكور يتطلب عروضاً وأوصافاً وشروحاً جديدة . إن هدفى كهدف ياناسيك : تخليص الرواية من آلية التقنية الروائية ، واللفظية الروائية، وجعلها كثيفة .

* نتحدث فى المقام الثانى عن «فن جديد فى التضاد الروائى» ، لكنه لا يرضيك تماماً لدى بروج .

** خذ الرواية الثالثة من السائرون نياماً ، إنها مؤلفة من خمسة عناصر ، خمس «خطوط» مختلفة فيما بينها بشكل مقصود : ١- الحكاية الروائية القائمة على الشخصيات الثلاث الثلاثية : بازينو ، إش ، هوجنو . ٢- القصة الحميمية عن هانا ويندلينج . ٣- التحقيق عن المستشفى العسكرى . ٤- الحكاية الشعرية (وجزء منها أبيات شعر) عن فتاة من جيش السلام . ٥- المقال الفلسفى (المكتوب بلغة علمية) عن انحطاط القيم ، كل واحد من هذه الخطوط الخمسة رائع فى حد ذاته ، ومع ذلك ، وعلى الرغم من معالجة هذه الخطوط على نحو مترامن ضمن تناوب مستمر (أى مع

(9) تسلسل ، تتابع : شكل من أشكال التأليف الموسيقى .

قصد «بوليفونى» واضح) ، فإنها ليست موحدة ، ولا تشكل مجموعاً لا يمكن تقسيمه، وبعبارة أخرى يبقى القصد البوليفونى على المستوى الفنى غير منجز .

* ألا تؤدى كلمة « بوليفونى » المطبقة على الأدب بشكل مجازى إلى متطلبات لا تستطيع الرواية إرضاءها ؟

** إن البوليفونية الموسيقية هي تطوير متزامن لصوتين أو لعدة أصوات (خطوط لحنية) تحتفظ - رغم ارتباطها - على نحو كامل باستقلال نسبي ، البوليفونية الروائية؟ لنقل قبل كل شيء ما الذى يقف على النقيض منها : التأليف وفق خط واحد ، فى حين أن الرواية قد حاولت منذ بداية تاريخها التخلص من الخط الواحد ، وفتح ثغرات فى القص المستمر لحكاية ما ، يقص سرفانتس سفر دون كيشوت وفق خط مستمر واحد ، لكن دون كيشوت يلتقى خلال سفره بشخصيات أخرى تقص كل واحدة منها حكايتها الخاصة بها ، هناك أربع قصص فى الجزء الأول ، أربع ثغرات تسمح بالخروج من نسيج الخط الواحد للرواية .

* ولكن ذلك ليس من البوليفونية فى شيء !.

** لأنه لا وجود هنا للتزامن ، ولكى أستعير كلمات شكوفسكى أقول إننا هنا إزاء قصص « مغلّبة » ضمن « غلبة » الرواية ، بوسعك أن تجد منهج « التعليب » لدى كثير من روائى القرن السابع والثامن عشر ، فى حين طوّر القرن التاسع عشر طريقة أخرى فى تجاوز الخط الواحد ، الطريقة التى يسعنا أن نطلق عليها بوليفونية؛ لأننا لانملك اسماً أفضل لها. الشياطين . إذا حاولت تحليل هذه الرواية من وجهة نظر تقنية محضة فإنك ستلاحظ أنها مؤلفة من ثلاثة خطوط تتطور معاً ، وكان يسعها أن تشكل ثلاث روايات مستقلة : ١- الرواية الساخرة عن الحب بين المرأة العجوز ستافروجين وستيفان فيرخوفنسكى . ٢- الرواية الرومانتيكية عن ستافروجين وعلاقاتها الغرامية . ٣- الرواية السياسية لفريق من الثوار . ونظراً لأن هذه الشخصيات تعرف بعضها البعض الآخر ، فإن تقنية شديدة الدقة من الحبكة استطاعت أن تربط هذه الخطوط الثلاثة بسهولة ضمن مجموع واحد لا يمكن تقسيمه . فلنقارن بهذه البوليفونية الدستويفسكية بوليفونية بروخ التى تذهب بعيداً فى إنجازها ، ففي حين أن خطوط الشياطين الثلاثة على اختلاف طبيعتها هي من نوع واحد (ثلاث قصص روائية) ، فإن أنواع الخطوط الخمسة لدى بروخ تختلف اختلافاً جذرياً : رواية ، قصة ، تحقيق صحفى ، قصيدة ، مقالة ، هذا الاستيعاب لأنواع غير روائية فى بوليفونية الرواية يؤلف الابتكار الثورى لبروخ .

* لكن هذه الخطوط الخمسة ليست متلاحمة بشكل كاف في نظرك ، فالواقع أن هانّا ويندلينج لاتعرف إتش ، وفتاة جيش السلام لن تعلم أبداً بوجود هانّا ويندلينج ، ليس ثمة أى تقنية في الحبك تستطيع إذن أن توحد في كل واحد هذه الخطوط الخمسة المختلفة التي لاتلتقى ولا تتصالب .

** إنها لاترتبط فيما بينها إلا بالتيمة المشتركة ، لكنى أجد هذا الاتحاد التيماتي كافياً تماماً . إن مشكلة الاختلاف تتواجد في مكان آخر ، فلنستعد ماقلناه : تتطور الخطوط الخمسة للرواية لدى بروخ بشكل متزامن ، دون أن تلتقى وتتحد بتيمة أو بعدة تيمات ، وقد أطلقت على هذا النوع من التأليف تسمية مستعارة من الموسيقى : البوليفونية ، وسترى أنه ليس من اللافائدة بمكان أن تُقارن الرواية بالموسيقى ، الواقع أن واحداً من المبادئ الأساسية لكبار البوليفونيين يقوم على **تساوى الأصوات** : يجب ألا تكون ثمة سيادة لأى صوت ، كما يجب ألا يقوم أى صوت بمجرد دور المرافقة ، في حين يبدو لى أن عيب الرواية الثالثة من السائرون نياماً يتمثل في أن «الأصوات» الخمسة ليست متساوية . إن الخط رقم واحد (الحكاية «الروائية» عن إتش وهوجنو) يحتل كمياً مكاناً يفوق في مساحته مكان الخطوط الأخرى فضلاً عن أنه مفضل نوعياً من حيث إنه مرتبط - بواسطة إتش وبازينو - بالروائيتين السابقتين ، فهو يجذب الانتباه أكثر ويوشك أن يجعل من دور «الخطوط» الأربعة الأخرى مجرد دور «مرافقة» ، شئ آخر : إذا كان لا يمكن للفوغ⁽¹⁰⁾ لدى باخ أن يتخلى عن أى من أصواته ، فإن بوسعنا - بالمقابل - أن نتخيل قصة هانّا ويندلينج أو المقالة عن انحطاط القيم بوصفهما نصين مستقلين لا يمكن لغيابهما أن يفقد الرواية معناها ولا وضوحها ، في حين أن الشرطين اللذين لاغنى عنهما للتضاد الروائي في نظرى هما : ١- تساوى «الخطوط» المتتالية . ٢- عدم إمكان تقسيم المجموع . مازلت أذكر اليوم الذى أنجزت فيه الجزء الثالث من كتاب الضحك والنسيان الذى يحمل عنوان **الملائكة** ، أعترف بأننى كنت فخوراً إلى حد كبير، مقتنعاً بأننى اكتشفت طريقة جديدة في بناء القصة ، يتألف هذا النص من العناصر التالية : ١- الحدودة عن الطالبتين واسترفاعهما⁽¹¹⁾ . ٢- السيرة الذاتية . ٣- المقالة النقدية عن كتاب يدافع عن المرأة . ٤- حكاية الملاك والشيطان . ٥- حكاية إدوار الذى يطير فوق براغ . لايمكن لكل من هذه العناصر أن تتواجد دون الآخر ، إذ إن كلاً منها يضئ الآخر ويشرحه من خلال النظر في تيمة واحدة أو تساؤل واحد : «ماهو الملاك؟» وحده هذا التساؤل يوحدّها ، أمّا الجزء السادس الذى يحمل هو الآخر عنوان الملائكة فهو يتألف من : ١- قصة حلمية عن موت تامينا . ٢- حكاية

(10) تسلسل ، تتابع : شكل من أشكال التأليف الموسيقى .

(11) قدرة المرء على رفع جسم بقوة الإرادة وحدها .

شخصية عن موت والدي . ٣- تأملات في الموسيقى . ٤- تأملات عن النسيان الذي يغزو براغ . أية علاقة بين أبي وتامينا التي يعذبها الأطفال ؟ ذلك ، لنستعد الجملة العزيزة على السرياليين : «لقاء آلة الخياطة مع الشمسية» على طاولة التيمة ذاتها . إن البوليفونية الروائية شعر أكثر منها تقنية .

* إن التضاد في خفة الكائن الهشة أكثر رصانة .

** يدهشنا الطابع البوليفوني في الجزء السادس إلى حد كبير : قصة ابن ستالين ، تأملات لاهوتية ، حادث سياسي في آسيا ، موت فرانز في بانكوك ودفن توماس في بوهيميا... كل ذلك مرتبط بالتساؤل الدائم : «ما هو الكيتش ؟» ، هذا المقطع البوليفوني هو المفتاح الأساسي لكل البناء ، وكل سرّ التوازن المعماري يتواجد هنا .

* أي سرّ ؟

** سرّان في الواقع ، أولاً : هذا الجزء لا يقوم على قاع قصة ما ، بل على قاع مقالة (مقالة حول الكيتش) ، وثمة مقاطع من حياة الشخصيات موضوعة في هذا المقال بوصفها «أمثلة» ، أو «أوضاعاً يجب تحليلها» ، وعلى هذا النحو «وخلال مرورنا» ، وبشكل شديد الإيجاز نعلم بنهاية حياة فرانز ، وسابين ، وانحلال العلاقات بين توماس وابنه ، هذا الإيجاز خفف إلى حدّ رائع من ثقل البناء . ثانياً : النقل التاريخي ، فأحداث الجزء السادس تجري بعد أحداث الجزء السابع (والأخير) ، بفضل هذا النقل - ورغم الطابع المثالي للجزء الأخير - فقد تمّ إغراقه بنوع من الكابة مصدرها معرفتنا بالمستقبل .

* أعود إلى دراستك عن السائرون نياماً ، لقد عبّرت عن بعض التحفظات بمناسبة المقالة عن انحطاط القيم . إن بوسعها - بسبب لهجتها القاطعة وأسلوبها العلمي - أن تفرض نفسها في نظرك بوصفها المفتاح الأيديولوجي للرواية ، بوصفها « حقيقتها » ، وأن تحول ثلاثية السائرون نياماً كلّها إلى مجرد برهنة روائية على فكر عظيم ، لهذا فإنك تتحدث عن ضرورة « فنّ للمقالة الروائية على نحو خاص » .

** أولاً أمر بديهي : ما إن يدخل التأمل في جسم الرواية حتّى يغيّر من جوهره ، خارج الرواية نجد أنفسنا في مجال التأكيدات : كلّ امرئ واثق من كلامه ثقة مطلقة ،

سواء كان سياسياً أو فيلسوفاً أو حارس مبنى ، أمّا على أراضى الرواية فلا شيء ثابت : إنها أراضى اللعب والفرضيات ، التأمل الروائى هو فى جوهره إذن تأملٌ تساؤلى وفرضى .

* ولكن لماذا يتوجب على الروائى أن يحرم نفسه من حق التعبير فى روايته عن فلسفته بشكل مباشر وبصيغة التوكيد ؟

** ثمة فارق أساسى بين طريقة تفكير الفيلسوف وطريقة تفكير الروائى ، غالباً ما نتحدث عن فلسفة تشيكوف ، أو كافكا ، أو موزيل ، إلخ ، ولكن حاول أن تستخلص فلسفة متماسكة من كتاباتهم ! حتى عندما يعبرون عن أفكارهم بشكل مباشر - كما هو الأمر فى مذكراتهم مثلاً - فإن هذه النصوص هى بالأحرى تمارين فى التأمل والأعيب مفارقات وارتجال ، أكثر منها تأكيد فكرة ما .

* لكنّ دستوفسكى يستخدم فى يوميات كاتب صيغة التأكيد على نحو كامل .

** لكنّ عظمة تفكير دستوفسكى لا تكمن هنا ، إنه ليس مفكراً كبيراً إلا بوصفه روائياً فحسب ، وهذا يعنى : إنه يبدع فى شخصياتـه عوالم عقلية غنية وأصيلة بشكل خارق ، يحلو لنا أن نبحث فى شخصياته عن أفكاره ، مثلاً فى شخصية شاتوف ، لكنّ دستوفسكى اتخذ كافة الاحتياطات ، فمنذ ظهوره للمرة الأولى على مسرح الرواية يصف شاتوف على نحو مؤلم : «إنّ شاتوف واحد من أولئك الروس المثاليين الذين متى أشرقت فى نفوسهم فكرة قوية كبيرة ، بهروا بها ، وتسَلَّطت عليهم تسلّطاً تاماً ، قد يدوم فى بعض الأحيان إلى الأبد ، فلا يصلون يوماً إلى السيطرة على هذه الفكرة التى أصبحوا يعتنقونها اعتناقاً عنيفاً ، فحياتهم كلّها تنقضى بعد ذلك فيما يشبه التشنجات الكبرى تحت وطأة تلك الصخرة التى سقطت عليهم ذات يوم فحطمتهم نصف تحطيم » ، إذن حتى لو كان دستوفسكى قد عرض فى شاتوف أفكاره الخاصة ، فإنّه سرعان ما جعل من هذه الأفكار نسبية ، ذلك أنّ القاعدة بالنسبة لدستوفسكى تبقى هى : ما إن يصير التأمل داخل الرواية حتى يغيّر من جوهره ، والفكرة الدوغماطية تصير فيها فكرة فرضية ، وهذا مايفلت من أيدى الفلاسفة عندما يحاولون كتابة الرواية ، فيما عدا فيلسوف واحد هو ديدرو ، فى رائعته **جاك القدرى** ! ، فبعد أن عبر حدود الرواية ، تحول هذا الموسوعى الجاد إلى مفكر لعبى : فليس ثمة فى روايته أية جملة جادة ، كل شيء فيها لعب ، ولهذا لم تُقدّر هذه الرواية حق قدرها فى فرنسا بكلّ أسف . والحقيقة أنّ هذا الكتاب يجمع كلّ ما فقدته فرنسا ،

وترفض استعادته ، فنحن نُفضِّل اليوم الأفكار على المبدعات ، فى حين يستحيل ترجمة جاك القدرى إلى لغة الأفكار .

* فى المزحة ، يعرض ياروسلاف نظرية فى علم الموسيقى ، طابع هذا التأمل الفرضى واضح إذن ، لكننا نجد فى رواياتك أيضا مقاطع يكون المتكلم فيها أنت ، مباشرة .

** حتى لو كان المتحدث هو أنا ، فإن تفكيرى يرتبط بشخصية ما فى الرواية ، أريد أن أفكر بمواقفها ، بطريقتها فى رؤية الأشياء ، كما لو أننى فى مكانها ، وعلى نحو أعمق مما تفعله هى بالذات . يبدأ الجزء الثانى من خفة الكائن الهشة بتأمل عميق حول العلاقات بين الجسم والنفس ، نعم ، إنه المؤلف الذى يتحدث ، لكن كل مايقوله مع ذلك لا يصلح إلا ضمن المجال المغناطيسى لشخصية محددة هى تيريزا ، إنها طريقة تيريزا (ولو لم تكن هى التى صاغتها على هذا النحو) فى رؤية الأشياء .

* لكن تأملاتك لا ترتبط غالباً بأى شخصية ، كالتأملات الموسيقية فى كتاب الضحك والنسيان ، أو نظراتك فى موت ابن ستالين فى خفة الكائن الهشة .

** صحيح ، أحب أن أتدخل من وقت لآخر بشكل مباشر ، بوصفى مؤلفاً ، أو بصفتى الشخصية ، وفى هذه الحالة كل شئ يتوقف على النبذة ، منذ الكلمة الأولى تجد لفكرتى نبذة لعبية أو ساخرة أو مثيرة أو تجريبية أو تساؤلية ، كل الجزء السادس من خفة الكائن الهشة (المسيرة الكبرى) عبارة عن مقالة حول الكيتش أطروحتها الأساسية : « الكيتش هو نفى مطلق للخراء » ، لكل هذه التأملات حول الكيتش أهمية رئيسية تماماً لدى ؛ فوراها كثير من التفكير والتجارب والدراسات بل وحتى من الحماس ، لكن اللهجة ليست جدية أبداً : بل هى مثيرة ، فضلا عن أنه لا يمكن التفكير أبداً بهذه المقالة خارج الرواية ، وهذا ماأسميه بـ « المقالة الروائية على نحو خاص » .

* تحدثت عن التضاد الروائى بوصفه اتحاد الفلسفة والقصة والحلم ، فلنتوقف عند الحلم ، يحتل القصص الحلمى كل الجزء الثانى من الحياة هى فى مكان آخر ، ويقوم عليه الجزء السادس من كتاب الضحك والنسيان ، كما أنه يطوف رواية خفة الكائن الهشة عبر أحلام تيريزا .

**** القصّ الحلمى ، لنقل بالأحرى المخيلة التى - وقد تحرّرت من رقابة العقل ومن هم التشبّه بالواقع - تدخل فى مشاهد لا يمكن للتفكير العقلانى أن يبلغها ، ليس إلا نموذج هذا النوع من المخيلة التى أعتبرها أكبر فتح حقّقه الفن الحديث ، ولكن كيف نضمّن المخيلة غير الخاضعة للرقابة فى الرواية التى يجب أن تكون بالتعريف فحصاً واضحاً للوجود ؟ كيف نوحّد بين عناصر شديدة التباين على هذا النحو ؟ ذلك يتطلب كيمياء حقيقية ! إنّ أول من فكر بهذه الكيمياء هو نوقاليس ، وفى الجزء الأول من روايته هاينريش فون أوفتاردنجن أدخل ثلاثة أحلام كبيرة ، لم يكن ذلك تقليداً «واقعياً» للأحلام كما نجده لدى تولستوى أو لدى توماس مان ، بل هو شعر عظيم مستوحى من « تقنية المخيلة » الخاصة بالحلم ، لكنّه لم يكن راضياً ، هذه الأحلام الثلاثة تشكل فى الرواية - فيما كان بيد و له - ما يشبه جزءاً مستقلة ، فأراد من ثم أن يمضى أبعد من ذلك ، وأن يكتب الجزء الثانى من الرواية كقصّ يترابط فيه الحلم والواقع ، ويختلط الواحد منهما بالآخر بحيث لا يسعنا التمييز بينهما ، لكنّه لم يكتب هذا الجزء الثانى أبداً ، وإنّما ترك لنا فقط بعض الهوامش التى وصف فيها قصده الجمالى ، وقد تمّ تحقيق هذا القصد إنجازاً بعد مائة وعشرين عاماً على يدى فرانز كافكا . فرواياته هى اتحاد لاشرح فيه بين الحلم والواقع ، فيها تلتقى فى آن واحد النظرة شديدة الوضوح الملقاة على العالم الحديث والمخيلة الأكثر جموحاً . إنّ كافكا هو قبل كلّ شيء ثورة جمالية هائلة ، معجزة فنية ، خذ مثلاً هذا الفصل الخارق من رواية القصص الذى يقوم فيه «ك» . بممارسة الحب للمرة الأولى مع فريدا ، أو الفصل الذى يحول فيه فصلاً من فصول مدرسة ابتدائية إلى غرفة نوم خاصة به وبفريدا وبمساعديه ، لم يكن يمكن تصوّر مثل هذه الكثافة فى الخيال قبل كافكا ، وطبيعى أن من السخافة تقليدها ، ولكنّى شأن كافكا (وشأن نوقاليس) أشعر بالرغبة فى إدخال الحلم والخيال الخاص بالحلم فى الرواية ، وطريقتى فى تحقيق ذلك ليست « اتحاد الحلم والواقع » بل التواجه البوليفونى ، إنّ القصة « الحلمية » هى خط من خطوط التضاد .**

*** فلنقلب الصفحة ، أودّ أن نعود إلى مسألة وحدة تأليف ما ، لقد عرفت كتاب الضحك والنسيان بوصفه « رواية فى شكل تنويعات » ، فهل مازال - بعد ذلك - رواية ؟**

**** إنّ ما يسحب مظهر الرواية هو غياب وحدة الفعل ، من الصعب علينا تصوّر رواية بدونها ، حتّى تجارب « الرواية الجديدة » تقوم على وحدة الفعل (أو عدم الفعل) ، يتسلّى ستيرن وبيدرو بجعل هذه الوحدة هشة إلى أقصى حد . إنّ رحلة جاك وسيده تحتل جزءاً صغيراً من الرواية ، وهى ليست سوى حجة**

كوميديّة لتعليب حوادث وقصص وتأمّلات أخرى ، سوى أنّ هذه الحجّة - هذه «العلبة» - ضروريّة ليتمكن أن يشعر القارئ بهذه الرواية بوصفها رواية أو على الأقل بوصفها محاكاة رواية ، ومع ذلك فإنّى أعتقد بوجود شيء أشدّ عمقاً يضمن تماسك الرواية هو الوحدة التيماتية ، وقد كان الأمر دوماً على هذا النحو . إنّ الخطوط الثلاثة من القصّ التي تقوم عليها رواية الشياطين لدستويفسكي متّحدة بواسطة تقنية الحبكة دون شك ، ولكنها كذلك وبشكل خاص بالتيمة ذاتها : تيمة الشياطين التي تستحوذ على الإنسان عندما يفقد الإله ، يُنظر في كلّ خط من خطوط القصّ إلى هذه التيمة من زاوية أخرى بوصفها شيئاً ينعكس في ثلاثة مرايا ، وهذا الشيء (هذا الشيء التجريدي الذي أدعوه تيمة) هو الذي يعطى لمجموع الرواية تماسكاً داخلياً يكاد لا يرى على أهميته الأولوية . في كتاب الضحك والنسيان تمّ إبداع تماسك المجموع فقط بواسطة وحدة عدّة تيمات (ولازمات) متنوّعة ، هل هو رواية ؟ نعم ، في نظري . الرواية هي تأمل في الوجود تتم رؤيته عبر شخصيات خيالية .

* إذا قبلنا مثل هذا التعريف الواسع ، فإنّه يسعنا أن نعتبر حتّى كتاب **ديكاميرون لبوكاشيو** رواية ! ، فقصصه التي يرويها عشرة قصّاصين تتحد كلّها بتيمة الحب ...

** لن أمضى في الاستثارة إلى حدّ القول بأن **ديكاميرون** رواية ، لكن هذا لا يمنع حقيقة أن هذا الكتاب في أوربا الحديثة هو أولى محاولات إبداع تأليف كبير من النثر القصصي ، وأنّه بوصفه كذلك يؤلّف جزءاً من تاريخ الرواية على الأقل بوصفه وحيه والمبشّر به ، تعلم أنّ تاريخ الرواية قد سار على الطريق الذي نعرفه ، وكان بوسعها أن يسير على طريق آخر . إن شكل الرواية هو حرية شبه غير محدودة ، لكن الرواية خلال تاريخها لم تستفد من ذلك ، لقد فاتها هذه الحرية ، وتركت إمكانيات شكلية عديدة بدون استثمار .

* ومع ذلك فإنّ رواياتك - فيما عدا **كتاب الضحك والنسيان** - تقوم على وحدة الفعل ، رغم أن هذه الأخيرة لا تتصف بالصرامة .

** بنيت رواياتي دوماً على مستويين : أوّل على المستوى الأول القصّة الروائيّة ، في حين أطوّر فوقه التيمات ، وتتم معالجة التيمات دون توقّف في و بواسطة القصّة الروائيّة ، وحين تهجر الرواية تيماتنا وتكتفى بقصّ القصّة فإنّها تصبح سطحية ، وبالمقابل ، يمكن تطوير تيمة ما وحدها خارج إطار القصّة ، هذه

الطريقة في معالجة تيمة ما أدعوها الاستطراد ، الاستطراد يعنى : التخلّى مؤقتاً عن القصّة الروائيّة ، كل التأمل حول الكيتش في خفّة الكائن الهشّة مثلاً هو استطراد : أتخلّى عن القصّة الروائيّة لأتناول تيمة (الكيتش) مباشرة ، إذا ما نظر للاستطراد من وجهة النظر هذه ، فإنّه لا يُضعف بل يعزّز التأليف ، إننى أُميّز بين التيمة واللازمة . اللازمة عنصر من عناصر التيمة أو القصّة يتكرر عدّة مرّات خلال الرواية ، وذلك ضمن ظرف آخر دوماً ، مثلاً : لازمة رباعيّة بيتهوفن التى تعبّر حياة تيريزا إلى تأملات توماس كما تعبّر أيضاً مختلف التيمات : تيمة الجاذبيّة ، تيمة الكيتش ، أو قُبعة سابينا الحاضرة فى مشاهد : سابينا - توماس ، سابينا - تيريزا ، سابينا - فرانز ، والتى تعرض كذلك تيمة «الكلمات غير المفهومة» .

* ولكن ماذا تعنى على وجه الدقّة بكلمة تيمة ؟ .

** التيمة هى تساؤل وجودى ، وأجدنى أقنّع أكثر فأكثر أن مثل هذا التساؤل ليس فى النهاية إلا فحصاً لكلمات خاصة ، لكلمات - تيمات ، وهذا مايقودنى للإلحاح على القول : تقوم الرواية أولاً على بعض الكلمات الأساسيّة ، شأنها شأن « سلسلة العلامات » لدى شوينبرج ، فى كتاب الضحك والنسيان «السلسلة» هى التالية : النسيان ، الضحك ، الملائكة ، «ليتوست» ، الحدود ، يتمّ خلال مجرى الرواية تحليل هذه الكلمات الخمس ودراستها وتعريفها وإعادة تعريفها ، وبالتالي تحويلها إلى مقولات للوجود . إنّ الرواية مبنية على هذه المقولات كما يُبنى البيت على أعمدة ، أمّا أعمدة خفّة الكائن الهشّة فهى : الجاذبيّة ، الخفّة ، النفس ، الجسم ، المسيرة الكبرى ، الخراء ، الكيتش ، القراحم ، الدّوار ، القوّة ، الضعف .

* فلنتوقف عند المخطط المعمارى لرواياتك ، قُسِّمَت كلّ رواية من رواياتك - فيما عدا واحدة - إلى سبعة فصول .

** لم أكن أملك - وقد انتهيت من كتابة رواية المرحّة - أى سبب للدهشة من كونها تشتمل على سبعة أجزاء ، ثمّ كتبت بعد ذلك رواية الحياة هى فى مكان آخر . كانت الرواية شبه منتهية ، وكانت مقسّمة إلى ستة أجزاء ، لكنّى لم أكن راضياً عنها ، كانت القصّة تبدو لى مسطّحة ، وفجأةً راودتنى فكرة أن أدخل فى الرواية قصّة تدور أحداثها بعد ثلاث سنوات من موت البطل (أى فيما وراء زمن الرواية) ، إنّه الفصل ما قبل الأخير ، أى الفصل السادس : الأربعينى ، كلّ شىء بدا

لى دفعة واحدة كاملاً ، وأدركت - فيما بعد - أن هذا الجزء السادس يتطابق على نحو غريب مع الجزء السادس من **المزحة** (كوستكا) الذى يُدخلُ هو الآخر فى الرواية شخصية من الخارج ، ويفتح فى جدار الرواية نافذة سرّية . كانت غراميات مرحلة فى البداية مؤلفة من عشر قصص ، وعندما حرّرت المجموعة فى صيغتها النهائية استبعدت منها ثلاث قصص ، وبدا المجموع متماسكاً إلى حدّ أنّه كان يجسّد مقدّماً تكوين **كتاب الضحك والنسيان** : التيمات ذاتها (ولاسيّما تيمة المخاتلة) تُربطُ فى مجموع واحد سبع قصص رُبطت رابعتها وسادستها فضلاً عن ذلك بـ « إيزيم » البطل ذاته : الدكتور هافل . فى **كتاب الضحك والنسيان** رُبطَ الجزءان الرابع والسادس كذلك بالشخصية ذاتها : تامينا ، وعندما كتبت **خفة الكائن الهشة** أردت أن أكسر بآى ثمن حتمية الرقم سبعة هذا ، كانت الرواية معدّة منذ زمن طويل على أساس ستة أجزاء ، لكن الجزء الأوّل كان يبدو لى دوماً بدون شكل ، وأخيراً فهمت أن هذا الجزء يُشكل فى الواقع جزعين ، وأنّه يشبه توعمين سياميين متصلين لابد لفصلهما من عملية جراحية دقيقة . إننى أقص كلّ هذا لأقول إنّ ذلك ليس من جانبى لافتتاناً وهمياً برقم سحرى ، ولا حساباً عقلياً ، بل أمر عميق ، لا واع ، غير مفهوم ، أى كل ما لا أستطيع الإفلات منه . إنّ رواياتى عبارة عن تنويعات على المعمار ذاته القائم على الرقم سبعة .

* إلى أى مدى سيصل هذا النظام الرياضى ؟

** **خذ المزحة** . تُحكى هذه الرواية من قبل أربع شخصيات : لودوفيك ، ياروسلاف ، كوستكا ، هيلينا . يحتلّ مونولوج لودوفيك ثلثى الكتاب . أمّا مونولوجات الشخصيات الأخرى فتحلّ معاً ثلث الكتاب ياروسلاف ٦/١ ، وكوستكا ٩/١ ، وهيلينا ١٨/١) ، بهذه البنية الرياضية يتحدد ما أسمّيه إضاءة الشخصيات . يتواجد لودوفيك فى قلب الضوء مُناراً من الداخل (بمونولوجه الخاص) ، ومن الخارج (كلّ المونولوجات الأخرى ترسم لوحته) ، أمّا ياروسلاف فيحتلّ بمونولوجه سدس الكتاب ، وتُصحّح لوحته التى يرسمها عن نفسه من الخارج بواسطة مونولوج لودوفيك ... إلى آخره إلى آخره ، كلّ شخصية تُنار بكثافة أخرى من الضوء وبطريقة مختلفة ، فى حين أن لوسى - إحدى أهم الشخصيات - لا تقول مونولوجها ، وتتمّ إضاءتها من الخارج فقط بمونولوجى لودوفيك وكوستكا ، وهكذا يضىء عليها غياب الإضاءة الداخلية طابعاً سرّياً ، ولا يمكن إدراكه . إنّها تتواجد - إذا صحّ القول - من الجانب الآخر من الجدار الزجاجى ، ولا يمكن من ثمّ لمسها .

* هل هذه البنية الرياضية قصديّة ؟ .

** لا ، كل ذلك اكتشفت بعد ظهور **المزحة** في براغ ، وبفضل مقال ناقد أدبي تشيكي : **هندسة « المزحة »** . نصّ كاشف في نظري ، بعبارة أخرى ، يفرض هذا «النظام الرياضي» نفسه بشكل طبيعي كما لو كان ضرورة شكل ، ومن ثم فهو لا يحتاج إلى حسابات .

* هل هذا هو مصدر هوسك بالأرقام ؟ في كل رواياتك يتم ترقيم الأجزاء والفصول بعناية .

** أريد أن يكون تقسيم الرواية إلى أجزاء ، والأجزاء إلى فصول ، والفصول إلى مقاطع ، أي بعبارة أخرى : أريد أن يكون **تمفصل الرواية** شديد الوضوح ، كلّ واحد من الأجزاء السبعة هو كلّ في حد ذاته ، كلّ واحد منها يتسم بطريقته **في القصّ** : مثلاً **الحياة في مكان آخر** : الجزء الأول : قصّ «مستمر» (أي : بوجود رابطة سببية بين الفصول) ، الجزء الثاني : قصّ حلمي ، الجزء الثالث : قصّ متقطع (أي بدون وجود رابطة سببية بين الفصول) ، الجزء الرابع : قصّ بوليفوني ، الجزء الخامس : قصّ مستمر ، الجزء السادس : قصّ مستمر ، الجزء السابع : قصّ بوليفوني ، لكل جزء منظوره الخاص (أي إنه محكيّ من وجهة نظر أنا خيالي آخر) ، ولكل جزء ديمومته الخاصة : إن نظام الديمومة في المزحة هو على هذا النحو : قصير جداً ، قصير جداً ، طويل ، قصير ، طويل ، قصير ، طويل ، أمّا في الحياة هي في مكان آخر فالنظام معكوس : طويل ، قصير ، طويل ، قصير ، قصير ، طويل ، قصير جداً . أمّا الفصول فإنني أريد أن يكون كلّ منها كلاً صغيراً في حد ذاته ، لهذا ألحّ على ناشريّ أن يوضحوا الأرقام ، وأن يفصلوا الفصول بعضها عن البعض الآخر بكثير من الوضوح . (إنّ الحلّ المثالي هو الحل الذي اتبعته دار جاليمار الفرنسية : كلّ فصل يبدأ على صفحة جديدة) .

اسمح لي أن أقارن مرة أخرى الرواية بالموسيقى ، إنّ الجزء هو حركة ، أمّا الفصول فهي وحدات القياس ، ووحدات القياس هذه هي إمّا قصيرة أو طويلة أو ذات ديمومة غير منتظمة ، الأمر الذي يقودنا إلى مسألة الإيقاع ، إنّ كل جزء من رواياتي يمكن أن يحمل إشارة موسيقية تدلّ على إيقاعه : **موديراتو** ، **برستو** ، **أداجيو** ، إلخ (12) .

(12) كلمات إيطالية يستخدمها كافة المؤلفين الموسيقيين أيّاً كانت لغتهم للدلالة على طبيعة الحركة التي يتوخون من العازفين تحقيقها : بطيئة ، شديدة السرعة ، حالة ، إلخ . (هـ . م .) .

* هل يتحدد الإيقاع إذن بالعلاقة بين ديمومة جزء ما وعدد الفصول التي يحتويها؟

** انظر من وجهة النظر هذه رواية الحياة هي في مكان آخر⁽¹³⁾.

الجزء الأول : 11 فصلا من 71/45 صفحة : موديراتو

الجزء الثاني : 14 فصلا من 31/20 صفحة : الليغريتو

الجزء الثالث : 28 فصلا من 82/51 صفحة : الليغرو

الجزء الرابع : 25 فصلا من 30/17 صفحة : بريستيسيمو

الجزء الخامس : 11 فصلا من 96/65 صفحة : موديراتو

الجزء السادس : 17 فصلا من 26/14 صفحة : أداجيو

الجزء السابع : 23 فصلا من 23/14 صفحة : بريستو

كما ترى : الجزء الخامس مؤلف من 96/65 صفحة ، ومن 11 فصلاً فقط ،
مجرى هادي ، بطيء : موديراتو ، أما الجزء الرابع فهو مؤلف من 30/17
صفحة ومن 25 فصلاً ! وهو ما يعطي الانطباع بوجود سرعة كبيرة : بريستيسيمو .

* الجزء السادس مؤلف من 17 فصلاً ، ويحتل 26 صفحة فقط ، هذا يعني - إذا
فهمت جيداً - أن لها تواتراً سريعاً ، ومع ذلك فأنت تضع لها إشارة أداجيو ! .

** لأن الإيقاع يتحدد كذلك بشيء آخر : العلاقة بين ديمومة جزء ما والزمن
« الحقيقي » للحدث المحكي . إن الجزء الخامس - الشاعر يغار - يمثل سنة كاملة
من الحياة ، في حين أن الجزء السادس الأربعيني لا يعالج سوى عدة ساعات من
الزمان . إن لقصر الفصول هنا إذن وظيفة تبطئ الزمن ، وتجميد لحظة كبيرة
واحدة ... إنني أرى أن التباينات بين الأزمنة هام أهمية خارقة ! ، إنها تؤلف في
نظري غالباً جزءاً من الفكرة الأولى التي أكونها قبل أن أكتب الرواية بوقت طويل
عن روايتي . إن هذا الجزء السادس من الحياة هي في مكان آخر ، أداجيو (جو
من السلام والتراحم) متبوع بالجزء السابع ، برستو (جو مثير وقاس) ، أردت
في هذا التباين النهائي أن أركز كل القوة العاطفية للرواية ، أما خفة الكائن الهشة
فهي حالة مناقضة تماماً ، هنا ، كنت أعرف منذ بداية العمل أن الجزء الأخير
يجب أن يكون بيانيسيمو وأداجيو (ابتسامة كارينين : جو هادي ، كئيب ، مع

(13) الأرقام العربية تشير لعدد الصفحات في الطبعة الفرنسية ، والهندية إلى عددها في الطبعة العربية (دار
الآداب - 1988) . (هـ . م .) .

بعض الحوادث) ، وأنه يجب أن يُسبق بجزء آخر **فورتيسيمو** ، **بريستيسيمو** (المسيرة الكبرى : جو عنيف ، قاس ، ومع كثير من الحوادث) .

* إن تغيير الإيقاع يقتضى إذن تغيير الجو العاطفى .

** مرة أخرى درس هام فى الموسيقى ، كل مقطع من قطعة موسيقية ما يؤثر علينا شيئاً أم أبينا من خلال التعبير العاطفى . إن نظام حركات سمفونية ما أو سوناتا ما محدد دوماً بقاعدة غير مكتوبة ، هى قاعدة التناوب بين الحركات البطيئة والحركات السريعة ، وهو ما يعنى على نحو شبه ألى : حركات حزينة ، وحركات فرحة . هذه التباينات العاطفية صارت نموذجاً مبتدلاً مشوّماً لم يستطع سوى كبار المؤلفين الموسيقيين (وليس على الدوام) تجاوزه . إننى أعجب - ضمن هذا المنظور لكى أشير إلى مثل معروف جداً - بسوناتا شوبان التى يؤلف اللحن الجنائزى حركتها الثالثة ، ماذا يسعنا القول بعد هذا الوداع الكبير ؟ هل هو إنهاء السوناتا كالعادة بلحن رقصة الروندو الحيوية ؟ حتى يتهوفن فى سوناتته - العمل ٢٦ - لايفلت من هذا النموذج المبتدل عندما يتبع اللحن الجنائزى (الذى هو الحركة الثالثة أيضاً) بحركة أخيرة نشطة ، أما الحركة الرابعة فى سوناتا شوبان فهى غريبة تماماً : بيانيسيمو ، سريعة ، موجزة ، دون أى لحن ، كما أنها لاعاطفية على نحو مطلق : زوبعة فى البعيد ، ضجة صماء تعلن عن النسيان النهائى ، إن تجاوز هاتين الحركتين (عاطفى - لاعاطفى) يأخذ بأنفاسك ، إنه أصيل بشكل لم يسبق له مثيل ، وإننى إذ أتحدث عنه فلكى أجعلك تفهم أن تأليف الرواية يعنى مجاورة فضاءات عاطفية مختلفة ، وأن هذا هو فى نظرى فن الروائى الأشدّ حدقاً .

* هل أثرت تربيتك الموسيقية كثيراً على كتابتك ؟

** كانت الموسيقى حتى سن الخامسة والعشرين تجذبني أكثر من الأدب ، وكان أفضل شيء أنجزته أنثذ قطعة لأربعة آلات : البيانو ، الألتو ، الكلارينيت ، الطبل . كانت هذه القطعة تجسد مقدماً على نحو كاريكاتيرى معمار رواياتى التى لم يكن يخطر على بالى فى تلك الحقبة حتى إمكان وجودها المستقبلى ، هذه القطعة لأربع آلات تنقسم - تصور ! - إلى سبعة أجزاء ! ، وكما هو الأمر فى رواياتى يتألف المجموع من أجزاء متباينة على المستوى الشكلى (جاز ، محاكاة فالس ، فوغ ، كورال ، إلخ) ، لكل منها تجويق مختلف (بيانو ، ألتو ، بيانو فقط ، ألتو ، كلارينيت ، طبل ، إلخ) ، ويتوازن هذا التباين الشكلى بواسطة وحدة تيمائية

كبرى : فمن البداية حتى النهاية نجد تيمتين فقط : أ - ب ، وتقوم الأجزاء الثلاثة الأخيرة على بوليفونية كنت أعتبرها في تلك الآونة جديدة تماماً : تطوّر متزامن لتيمتين مختلفتين ومتناقضتين عاطفياً ، مثلاً في الجزء الأخير : نكرّر على آلة مسجلة ، تسجيل الحركة الثالثة (التيمة أ مُقدّمة بوصفها كورالاً احتفالياً للآلات الثلاث : الكلايينيت والألتو والبيانو) في حين يتدخل - في الوقت نفسه - الطبل والترومبيت والبوق (على عازف الكلايينيت أن يستبدل آله بترومبيت) بتنويع (حسب أسلوب «باربارو») على التيمة ب ، وكذلك ثمة تشابه غريب : إذ تظهر في الجزء السادس لمرة واحدة ووحيدة التيمة الجديدة ج ، تماماً شأن كوستكا في المزحة أو الأربعيني في الحياة هي في مكان آخر . إنني أقصّ عليك ذلك لأبين لك أنّ شكل الرواية - «بنيتها الرياضية» - ليست شيئاً محسوباً ، وإنما هو أمر لاواع ، هو استحواذ ، لقد فكرت في الماضي أنّ هذا الشكل الذي يستحوذ على هونوع من التعريف الجبري لشخصي ، لكنني ذات يوم منذ عدة سنوات اضطررت - بينما كنت عاكفاً بانتباه شديد على الرباعية - العمل ١٣١ - لبيتهوفن - للتخلّي عن هذا المفهوم النرجسي والذاتي للشكل . انظر :

الحركة الأولى : بطيء ، شكل الفوغ ، ٧ر٢١ دقيقة

الحركة الثانية : سريع ، شكل لاتصنيف له ، ٣ر٢٦ دقيقة

الحركة الثالثة : بطيء ، مجرد عرض لتيمة واحدة ، ٥ر٠١ دقيقة

الحركة الرابعة : بطيء وسريع ، شكل تنويعات ، ١٣ر٤٨ دقيقة

الحركة الخامسة : سريع جداً ، سكيرزو ، ٥ر٣٥ دقيقة

الحركة السادسة : بطيء جداً ، مجرد عرض لثيمة واحدة ، ١ر٥٨ دقيقة

الحركة السابعة : سريع ، شكل سوناتا ، ٦ر٣٠ دقيقة

ربّما كان بيتهوفن أكبر مهندس في الموسيقى ، لقد ورث السوناتا التي تمّ تصوّرها بوصفها دورة من أربع حركات ، غالباً ما يتم جمعها بشكل تعسّفي ، كما أنّ الحركة الأولى منها (والمكتوبة في شكل سوناتا) كانت دوماً أشدّ أهميّة بكثير من الحركات التالية (المكتوبة في شكل روندو أو خلاف ذلك) ، وقد انطبع تطوّر بيتهوفن الفنّي كلّه بإرادته تحويل هذا التجميع إلى وحدة حقيقية ، وهكذا فإنّه في سوناتاته للبيانو يقوم شيئاً فشيئاً بتحريك مركز الثقل من الحركة الأولى إلى الحركة الأخيرة ، ويقلّص السوناتا غالباً إلى جزئين فقط (تفصل بينهما أحياناً حركة وسطى ، كما هو الحال في السوناتات - عمل ٢٧ رقم ٢ وعمل ٥٣ ، وأحياناً متجاورين كما هو الأمر في السوناتا - عمل ١١١) ، ويشغل على التيمات ذاتها في مختلف الحركات ، إلخ .

لكنه في الوقت ذاته يحاول أن يدخل في هذه الوحدة أقصى ما يمكن من التنوع الشكلي ، إنه يدخل عدة مرات فوغاً كبيراً في سوناتاته ، وتلك علامة شجاعة خارقة لأنه لا بد للفوغ من أن يبدو في السوناتا أنثذ مختلفاً اختلافاً المقالة حول انحطاط القيم عن بقية الأجزاء في رواية بروخ . إن الرباعية - عمل ١٣١ - هي قمة الكمال المعماري ، ولا أريد أن أسترعى انتباهك إلا إلى مسألة واحدة سبق وأن تطرقنا إليها : تنوع الديمومات ، إن الحركة الثالثة أقصر بخمس عشرة مرة من الحركة التي تليها ! ، كما أن الحركتين الأقصر على نحو غريب (الثالثة والسادسة) هما اللتان تربطان وتبقيان على هذه الأجزاء السبعة شديدة التباين ! ، ولو كانت هذه الأجزاء ذات طول واحد لانهارت الوحدة ، لماذا ؟ لا أعرف أن أشرح ذلك ، إن الأمر هكذا . سبعة أجزاء من نفس الطول ستكون كسبعة خزائن كبرى موضوعة جنباً إلى جنب ، وبهذه المناسبة أود أن أضرب مثلاً آخر : إن أول أسطوانة سمعتها في حياتي كانت تحتوى كونشرتو باخ لأربعة بيانوهات ، حسب فيقالدي ، كان لي من العمر أنثذ عشر سنين ، وكنت مسحوراً بالحركة الثانية لارغو ، ولكن ماذا في هذه الحركة مما يثير الإعجاب ؟ إن شكلها هو أ - ب - أ . التيمة أ : حوار بسيط جداً بين البيانو والأوركسترا - ٧٠ ثانية . التيمة ب : البيانوهات الأربعة بدون أوركسترا ، بدون لحن ، مجرد سلسلة من الدوزنات ، سطح مياه ساكن - ١٠٥ ثانية . ثم استعادة التيمة أ مع وحدة أو وحدتي قياس - ١٠ ثانية ! تصور هذا اللارغو مؤلفاً فقط من جزعين أ - ب . بدون هذه الثواني العشر من الاستعادة لا يمكن للقطعة أن تقف على قدميها ، أو تصور التيمة أ ، وقد استعيدت بكاملها : ٧٠ ثانية - ١٠٥ ثانية - ٧٠ ثانية . أولن يكون اتساقاً مرهقاً ؟ الواقع أن اتساق المخطط (أ - ب - أ) كان يحتاج أن يعوّض باللاتساق الجذري في الديمومة ! . إنّ ماسحرنى إذن - عندما كنت طفلاً - في هذا اللارغو كان جمال النسب . جمال رياضى ٧٠ - ١٠٥ - ١٠ ، وهذا مايعنى :

$١٠ \times ٧ - ٧ \times ١٥ - ٧ \times (٧ : ١٠) : ٧$ ؛ وهو مايعنى : $٢ - ٣ - (٢ : ٧)$ ، ولكن لنترك ذلك .

* إنك لم تتحدث أبداً تقريباً عن فالس الوداعات .

** مع أنها بمعنى ما من أعزّ رواياتى على ، لقد كتبتها - كما هو شأنى في غراميات مرحة - بكثير من التسلية وبكثير من السعادة بالمقارنة مع كتابتى لغيرها ، لا ، بل كتبها كذلك في حالة ذهنية مختلفة ويسرعة أكبر أيضاً .

* ليس فيها سوى خمسة أجزاء !

** إنها تعتمد على نموذج شكلي مختلف اختلافاً كلياً عن رواياتي الأخرى ، إنها رواية متناسقة و بدون استطرادات ومؤلفة من مادة واحدة ومحكية على نفس الايقاع ، و ذات طابع مسرحي ومؤسلبية ، وقائمة على شكل القودفيل . في غراميات مرحلة يمكنك أن تقرأ قصة الندوة ، وهي باللغة التشيكية سمبوزيوم ، إشارة محاكاة لـ « سمبوزيون » (المائدة) لأفلاطون ، مناقشات طويلة حول الحب ، والحق أن الندوة مؤلفة تماماً شأن فانس الوداعات : قودفيل في خمسة فصول .

* ماذا تعنى بالنسبة لك كلمة قودفيل ؟

** شكل يضيف أهمية كبرى على العقدة مستخدماً لذلك جهاز الصدف غير المنتظرة والمبالغ فيها ، وليس هناك ما هو أكثر إثارة للشك في رواية ما ، وأكثر هزأً وسخفاً وسوء ذوق من العقدة وشطحاتها القودفيلية . حاول الروائيون بدءاً من فلوبيير التخلص من زخارف العقدة لتصوير الرواية بذلك غالباً أشد رمادية من أكثر ضروب الحياة رمادية ، ومع ذلك لم يشعر الروائيون الأول بأي حرج أمام ما هو غير محتمل ، ففي الكتاب الأول من دون كيشوت ثمة حانة في مكان ما من أسبانيا يلتقى فيه الناس جميعاً بصدفة محضة : دون كيشوت ، سانشو بانسا ، وأصدقائهم ، الحلاق ، والخوري ، ثم كاردينيو ، الشاب الذي سرق منه شخص يدعى دون فيرناند خطيبته لوساند ، ولكن قريباً أيضاً دوروتيه ، الخطيبة المهجورة من قبل دون فيرناند ذاته ، ثم بعد ذلك دون فيرناند هذا مع لوساند ، ثم ضابط استطاع الهرب من السجن العربي ، ثم أخوه الذي يبحث عنه منذ سنوات ، ثم أيضاً ابنته كليلر ، لابل وعشيق كليلر الذي يلحق بها حيثما ذهبت ، ويتبعه خدماً والده ... تراكم من الصدف واللقاءات غير المحتملة على الإطلاق ، سوى أنه لايتوجب اعتبار هذا التراكم لدى سرفانتس كما لو أنه سذاجة أو عدم مهارة ، فالروايات في ذلك الوقت لم تكن قد أبرمت مع القارئ حلف الاحتمال ، إنها لم تكن تريد إخفاء الواقع ، بل كانت تريد أن تسلي ، وأن تدهش ، وأن تفاجئ ، وأن تُسحر . كانت الروايات لعبية ، ومن هنا كانت تكمن مهارتها . وتمثل بداية القرن التاسع عشر تغييراً هائلاً في تاريخ الرواية ، أكاد أقول شبه صدمة ، فهدف محاكاة الواقع جعل من حانة سرفانتس دفعة واحدة مدعاة للسخرية . يثور القرن العشرون غالباً ضد ميراث القرن التاسع عشر ، سوى أن مجرد العودة إلى حانة سرفانتس لم تعد ممكنة أبداً ، بينها وبيننا فرضت تجربة الواقعية نفسها في القرن التاسع عشر بحيث لم يعد بوسع لعبة الصدف غير المحتملة أن تكون بريئة ، فهي تصير إما مضحكة عن

قصيدة ، ساخرة ، هازئة (كهوف الفاتيكان ، أوفيربوروك ، مثلاً) وإما تصوير خارقة ، حلمية . ذلك هو حال أول رواية لكافكا : أمريكا . اقرأ الفصل الأول مع اللقاء غير المحتمل لكارل روسمان وعمه : إنه أشبه بذكرى تحنّ إلى حانة سرفانتس ، لكنّ الظروف غير المحتملة في هذه الرواية (بله المستحيلة) تستدعي على نحو من الدقة والإيهام بالواقع بحيث أننا نشعر وكأننا ندخل في عالم - على لاحتماليته - أشدّ واقعية من الواقع ، فلنتذكر ذلك جيداً : لقد دخل كافكا في عالمه الأول «فوق - الواقعي» (في أول «اتحاد للواقع والحلم» يقوم به) - من خلال حانة سرفانتس - عبر باب القودفيل .

* إن كلمة قودفيل توحى بفكرة التسلية .

** كانت الرواية الأوروبية الكبرى في بداياتها تسلية ، وما يزال يحن إليها كلّ الروائيين الحقيقيين ! . إن التسلية لا تستبعد من ثمّ الخطورة بأيّ حال من الأحوال ، نتساءل في فالس الوداعات : هل يستحق الإنسان أن يعيش على هذه الأرض ؟ أولا يجب « تحرير الكوكب من آثار الإنسان » ؟ إنّ توحيد أقصى ضرب من خطورة السؤال وأقصى ضرب من خفة الشكل هو طموح منذ البداية ، وليس المقصود هنا مجرد طموح محض فني . إن اتحاد شكل عابث وموضوع خطير يكشف مأسينا (تلك التي تجرى على أسرتنا شأن تلك التي نقوم بتمثيلها على كبار مسارح التاريخ) في تفاهتها الرهيبة .

* هناك إذن شكلان نموذجيان في رواياتك : ١- التأليف البوليفوني الذي يوحد عناصر متباينة في معمار قائم على الرقم سبعة . ٢- التأليف القودفيلي المتسق المسرحي ، والذي يقارب اللاحتمل .

** أحلم دوماً بخيانة كبرى غير منتظرة ، لكنّي في الوقت الحاضر لم أستطع التخلص من زواجي بهذين الشكلين في آن واحد .

الجزء الخامس

في مكان ما . هناك

لايخترع الشعراء القصائد
فالقصة جيدة موجودة في مكان ما ، هناك
منذ زمن طويل جداً ، هي هناك
ولا يفعل الشاعر شيئاً سوى أن يكشف عنها
جان سكاسيل

١

يروى صديقي جوزيف سكفورسكى فى واحد من كتبه هذه القصة الحقيقية :
دُعِ مهندس براغى للاشتراك فى ندوة علمية تعقد فى لندن ، وقد ذهب وشارك
فى الجلسات ثم عاد إلى براغ ، وبعد ساعات من عودته تناول فى مكتبه صحيفة رود
برافو - وهى صحيفة الحزب الرسمية - وقرأ فيها : قرر مهندس تشيكى ، كان قد
نُذِب للمشاركة فى ندوة فى لندن - بعد أن أطلق تصريحاً أمام الصحافة الغربية
شتم فيه وطنه الاشتراكى - أن يبقى فى الغرب .
ليست الهجرة غير المشروعة التى يرافقها مثل هذا التصريح أمراً تافهاً ، إذ إنها
تُعنى عشرين سنة فى السجن ، لم يكن بوسع مهندسنا أن يصدق عينيه ، وحين
دخلت سكرتيرته مكتبه ، ذهلت لدى رؤيتها له قائلة : ياإلهى ، كيف عدت ! ، غير
معقول ، ألم تقرأ ماكتب عنك ؟

رأى المهندس الخوف فى عينى سكرتيرته ، ماذا يسعه أن يفعل ؟ هرع إلى إدارة تحرير رود برافو ، وهناك عثر على المحرر المسؤول عن نشر الخبر ، وقد اعتذر له هذا الأخير فعلاً ، إذ إن المسألة مزعجة حقاً ، لكنه - هو المحرر - لا دخل له فى الموضوع ، فقد تلقى نص الخبر مباشرة من وزارة الشؤون الداخلية .

ذهب المهندس إلى الوزارة إذن ، وهناك قيل له : نعم ، صحيح ، إنه ولا شك خطأ قد وقع ، لكنهم - فى الوزارة - لا دخل لهم فى الأمر ، فقد تلقوا التقرير عن المهندس من إدارة الاستعلامات فى السفارة بلندن ، طلب المهندس نشر تكذيب للخبر ، ف قيل له : التكذيب غير ممكن ، لكنهم أكدوا له أنه لن يتعرض لشيء ، وأن بوسعه الاطمئنان .

لكن المهندس لم يطمئن ، إذ سرعان ما انتبه - على العكس - إلى أنه يخضع لرقابة صارمة ، وإلى أن محادثاته الهاتفية قيد التسجيل ، وإلى أنه ملاحق فى الشوارع ، لم يعد يسعه النوم ، ثم صار نومه حافلاً بالكوابيس ، إلى أن جاء يوم لم يعد يحتمل فيه هذا الضغط ، فغامر - معرضاً نفسه لأشد المخاطر - كيما يترك البلد بطريقة غير مشروعة ، لقد صار بذلك مهاجراً فعلاً .

٢

هذه القصة التى سردها واحدة من القصص التى ستوصف دون تردد باعتبارها قصة كافكاوية ، وتبدو هذه الكلمة المستخلصة من مبدع فنى ، والتى تنطوى على صور استخدمها روائى فقط ، كما لو أنها القاسم المشترك الأعظم لأوضاع (أدبية وحقيقية معاً) لا تسمح أية كلمة أخرى بإدراكها ، ولا تقدم علوم السياسة أو الاجتماع أو النفس مفتاحاً لفهمها .

ولكن ماهى الكافكاوية ؟ فلنحاول وصف بعض مظاهرها :

أولاً : واجه المهندس سلطة لها طابع متناهية بلا حدود ، لن يبلغ أبداً نهاية دهاليزها اللانهائية ، ولن ينجح أبداً فى العثور على من صاغ الحكم القاطع ، فهو إذن فى الوضع ذاته الذى وجد فيه نفسه جوزيف «ك» . فى مواجهة المحكمة أو المساح «ك» . فى مواجهة القصر . إنهم جميعاً فى وسط عالم واحد ، وهذا العالم عبارة عن مؤسسة متاهية هائلة لا يستطيعون عنها فكاً ، ولا يستطيعون فهمها .

غالباً ما عرّى الروائيون - قبل كافكا - المؤسسات بوصفها ساحات تتصارع فيها المصالح الشخصية أو الاجتماعية ، أمّا لدى كافكا ، فالمؤسسة آلية تخضع لقوانينها الذاتية التي وضعها مجهول في زمن غير معلوم ، وهي قوانين لا علاقة لها بالمصالح البشرية ، وبالتالي فهي قوانين غامضة .

ثانياً: يشرح عمدة القرية لـ « ك » بالتفصيل في الفصل الخامس من رواية **القصر** قصة ملفه الطويلة ، فلنوجزها : منذ عشر سنوات تلقت البلدية اقتراحاً من القصر بتعيين مساح في القرية ، لكن جواب العمدة كان سلبياً (فلا أحد بحاجة إلى مساح) ، بيد أن الجواب ضلّ طريقه في مكتب آخر ، وهكذا تضافرت ضروب عديدة من سوء التفاهم البيروقراطي خلال سنوات طوال ، أدّت إلى أن ترسل ذات يوم خطاً دعوة إلى « ك » . للعمل كمساح في اللحظة التي كانت المكاتب المعنية بالأمر جميعاً في طريقها لتصفية الاقتراح القديم الذي غدا بلا موضوع . بعد رحلة شاقة وصل « ك » . إذن إلى القرية خطأ ، أكثر من ذلك : لما لم يكن هناك أيّ عالم آخر ممكن بالنسبة له سوى هذا القصر وهذه القرية ، فإن وجوده كلّ ليس إلا خطأ .

يشبه الملف في العالم الكافكاوي الفكرة الأفلاطونية ، إنه يمثل الواقع الحقيقي ، في حين أن الوجود المادي للإنسان ليس إلا انعكاساً معروضاً على شاشة الأوهام ، والحقيقة ، إن المساح « ك » . والمهندس البراغي ليس إلا ظلّ ملفيهما ، لا بل إنهما أقلّ من ذلك بكثير : إنهما ظلا خطأ في ملف ، أي أنهما ظلان لا يملكان حتى الحق في الوجود كظّلين .

بيد أنّه إذا لم تكن حياة الإنسان إلا ظلاً ، وإذا كان الواقع الحقيقي موجوداً في مكان آخر - في مكان حصين في اللاإنساني أو في الإنساني - فإننا ندخل دفعة واحدة في علم اللاهوت ، والحق أن أوائل مفسري كافكا قد فسروا رواياته كما لو أنّها حكايات دينية رمزية .

يبدو هذا التفسير لي باطلاً ، (لأنّه يرى الرمز حيث كان كافكا يدرك أوضاعاً عينية من الحياة الإنسانية) ، لكنّه مع ذلك كاشف :

فحيثما تواجه السلطة تحدياً تنتج آلياً لاهوتها الخاص بها ، وحيثما تتصرف كإله تستثير نحوها مشاعر دينية ، ويمكن - أننذ - وصف العالم بمفردات لاهوتية .

لم يكتب كافكا حكايات دينية رمزية ، لكن الكافكاوية (في الحياة الواقعية والتخييلية) لاتنفصل عن مظهرها اللاهوتي (أو بالأحرى : اللاهوتي المزيف) .

ثالثاً: لا يستطيع راسكولينكوڤ تحمل عبء شعوره بالذنب ، ولكي يستريح ، يرضى طواعية بالعقاب ، إنه الوضع المعروف الذي تبحث فيه الخطيئة عن عقاب .

أمالدى كافكا فالمنطق معكوس ، إذ لا يعرف المُعاقب سبب عقابه ، وتبلغ عبثية العقاب درجة لا يستطيع المتهم تحمله ، فيود - كيما يستريح - أن يعثر على تبرير لعقابه: **العقاب هنا يبحث عن الخطيئة .**

لقد عوقب مهندسنا برقابة بوليسية مكثفة ، وهذا العقاب يطالب بالجريمة التي لم تُعترف بعد : فالمهندس الذي اتهم بالهجرة ينتهى إلى أن يهاجر بالفعل ، لقد عثر العقاب أخيراً على الخطيئة .

يقرر «ك» . فى الفصل السابع من القضية - باعتباره لا يعرف التهمة الموجهة إليه - أن ينظر فى حياته كلها ، وفى ماضيه كله «حتى فى أقل تفاصيلهما أهمية» ، لقد بدأت آلة «الشعور الذاتى بالذنب» بالعمل ، والمتهم يبحث عن خطيئته .

ذات يوم تتلقى أماليا رسالة فاحشة من موظف فى القصر ، تشعر بالاعتداء عليها فتمزق الرسالة ، لم يكن القصر بحاجة لكى يندد بسلوك أماليا الأرعن ، فالخوف (وهو ذات الخوف الذى رآه المهندس فى عيني سكرتيرته) يؤثر تلقائياً ، وهكذا بات الناس جميعاً يتفادون أسرة أماليا ، كما لو أنها مصابة بالطاعون ، دون أى أمرٍ أو إشارة واضحة من القصر بهذا المعنى .

يريد والد أماليا أن يدافع عن أسرته ، لكنه يواجه صعوبة تتجلى لا فى عدم العثور على مؤلف الحكم ، بل فى أن الحكم نفسه غير موجود ! ... إذ لكى يستأنف المرء حكماً ، أو لكى يطلب العفو ، لابد أولاً من أن يكون محكوماً ! ، وهكذا يتوسل الوالد إلى القصر كيما يعلن عن جريمته . ليس من الممكن الاكتفاء إذن بالقول هنا إن العقاب يبحث عن الخطيئة ، ففي هذا العالم اللاهوتى المزيف يتوسل المُعاقب كيما يُعترف به مننبأ .

يحدث غالباً ألا يتمكن أحد سكان براغ اليوم⁽¹⁴⁾ من العثور على أى عمل إذا ما غضب عليه ، فيطلب عبثاً شهادة تتضمن إشارة إلى اقترافه خطأ ما ، وأنه - بسبب ذلك - ممنوع من العمل ، لكنه يعجز عن الحصول على مثل هذا الحكم ، ولما كان العمل فى براغ واجباً نص عليه القانون ، فإنه ينتهى إلى أن يتهم بالطفيلية ، وهذا يعنى أنه يذنب بتخليص نفسه من العمل . **العقاب هنا يجد الخطيئة .**

(14) من الطبيعى أن القارئ يدرك أن كلمة اليوم تشير إلى التاريخ الذي كتبت فيه هذه المقالة ، أي قبل انهيار الحكم الشيوعى فى تشيكوسلوفاكيا (هـم).

رابعاً : تبدو حكاية المهندس البراغي هذه حكايةً مضحكةً ، مزحة تستثير الضحك ، رجلان من عامة الناس (لا «مفتشين» كما تحملنا على الظن الترجمة الفرنسية) ، يُفاجئان ذات صباح جوزيف «ك» . فى سريريه ، ويُعلنان له أنه موقوف ، ويأكلان فطوره ، ولما كان «ك» . موظفًا شديد الانضباط فإنه - بدلاً من طردهما من شقته - يُدافع عن نفسه مطوّلاً أمامهما ، وهو فى ثياب نومه . عندما قرأ كافكا لأصدقائه الفصل الأول من القضية ضحك الجميع ، بما فيهم المؤلف .

يحلم فيليب روث بفيلم مستوحى من **القصر** : ويرى غروشوفى دور المسّاح «ك» . وشيكو وهاربو فى دور المساعدين . نعم ، إنه على حق : فالكوميديا لا تتفصل عن جوهر الكافكاوية ذاتها .

لكنّ ارتياح المهندس عندما يعرف أنّ حكايته كوميدية سيكون ارتياحاً شديد الرداءة ، إذ يجد نفسه سجين مزحة حياته الخاصة ، كما تجد السمكة نفسها سجينه قارورة ، إنّه لا يرى ذلك مضحكاً ، والحق إنّ المزحة ليست مضحكة إلا فى نظر الذين يقفون أمام القارورة ، بالمقابل ، تصحبنا الكافكاوية إلى داخل ، إلى أحشاء المزحة ، إلى رعب الكوميدي .

لا يمثل الكوميدي فى عالم الكافكاوية لحنًا مضاداً للتراجيدى (التراجيكوميدي) كما هو الأمر لدى شكسبير ، فهو لا يتواجد هنا ليُجعل من التراجيدى أكثر قابلية للتحمّل ، بفضل خفة اللهجة ، إنّه لا يرافق التراجيدى ، بل يحطّمه فى المهد حائلاً بذلك بين الضحايا وبين السلوى الوحيدة التى يسعهم أن يأملوها : سلوى أن يجد الضحايا أنفسهم فى عظمة (العظمة الحقيقية أو المفترضة) التراجيدى . لقد خسر المهندس وطنه وضحك كل المستمعين .

٣

ثمة مراحل فى التاريخ الحديث تشبه فيها الحياة روايات كافكا .

ما أكثر المرات التى سمعت فيها الناس - عندما كنت لأزال أعيش فى براغ - يطلقون على سكرتاريا الحزب (وهى دار بشعة الهندسة ، أقرب إلى الحداثة) اسم « القصر » ، وما أكثر المرات التى سمعت فيها الناس يطلقون على المسئول الثانى

فى الحزب (الرفيق هندريش) اسم كُلام (وهو اسم جميل لاسيما وأن كلمة KLAM تعنى فى اللغة التشيكية «سراباً» أو «خدعة»).

سجن الشاعر (س) - وهو من كبار الشخصيات الشيوعية - إثر محاكمة ستالينية فى الخمسينات ، فكتب فى سجنه ديوان شعر صرح فيه بإخلاصه للشيوعية رغم كل المصائب التى حلت به ، لم يكن ذلك جبناً ، إذ رأى الشاعر فى إخلاصه (إخلاصه لجلاديه) علامة فضيلته واستقامته ، وقد أطلق عليه البراغيون عندما علموا بذلك وبشئ من السخرية : اعتراف جوزيف «ك» . بالجميل ! .

كانت الصور والأوضاع وحتى الجمل الدقيقة المستخلصة من روايات كافكا تؤلف جزءاً من الحياة فى براغ .

ربما حملنا قولنا ذلك على أن نستنتج مايلى : إذا كانت صور كافكا حية فى براغ ، فلأنها كانت تنبأ بالمجتمع الشمولى .

لكن هذا القول يحتاج إلى تصحيح : إن الكافكاوية ليست مصطلحاً سوسيولوجياً أو سياسياً ، لقد فسرت روايات كافكا بوصفها نقداً للمجتمع الصناعى ، وللاستغلال ، وللاستغراب ، وللأخلاق البورجوازية ، وبإيجاز للرأسمالية ، لكننا لا نعثر فى عالم كافكا على أى شئ تقريباً مما تنطوى عليه الرأسمالية : ليس فيه المال أو سلطته ، ولا التجارة ، ولا الملكية والملاك ، ولا صراع الطبقات .

كما أن الكافكاوية لا تستجيب أيضاً لتعريف الشمولية ، فليس فى روايات كافكا الحزب ولا الأيديولوجية ومفرداتها ، ولا السياسة ، ولا الشرطة ، ولا الجيش .

يبدو أن الكافكاوية تمثل إذن - بالأحرى - قوة كامنة أولية فى الإنسان وعالمه ، وهى قوة كامنة - غير محددة تاريخياً - ترافق الإنسان حتى الأبد تقريباً .

ولكن هذا التدقيق لا يلغى السؤال : كيف يمكن أن تمتزج روايات كافكا مع الحياة فى براغ ؟ وكيف يمكن أن تعتبر الروايات ذاتها فى باريس بوصفها التعبير الغامض عن عالم المؤلف الذاتى حصراً ؟ هل يعنى ذلك أن القوة الكامنة للإنسان وعالمه التى يُطلق عليها كافكاوية تتحول إلى مصائر عيانية على نحو أسهل فى براغ منه فى باريس ؟

هناك نزعات فى التاريخ الحديث تنتج الكافكاوية فى البعد الاجتماعى الكبير : التركيز المتدرج للسلطة التى تنزع نحو الاستئلاء ، تحول النشاط الاجتماعى إلى بيروقراطية مما يجعل من المؤسسات كلها متاهات بلا حدود ، ومن ثم محو شخصية الفرد الذى ينتج عن هذا التحول .

لقد أوضحت الدول الشمولية - بوصفها تركيزاً أقصى لهذه النزعات - العلاقات الوثيقة بين روايات كافكا والحياة الحقيقية ، لكننا إذا كنا لانعرف في الغرب أن نرى هذه العلاقات ، فليس لأن المجتمع الذى يوصف على أنه ديمقراطى أقل كافكاوية من مجتمع براغ اليوم فحسب ، بل لأننا فقدنا هنا - فيما يبدو لى - معنى الواقع بشكل قطعى .

ذلك أن المجتمع الموصوف بالديمقراطى يعرف هو الآخر أيضاً العملية التى تشيء الفرد ، وتجعل المجتمع بيروقراطياً ، لقد غدا الكوكب كله مسرحاً لهذه العملية ، وإذا كانت روايات كافكا هى التعبير الخيالى والشعرى عن هذه العملية ، فإن الدولة الشمولية هى تعبيرها النثرى والمادى .

ولكن ، لماذا كان كافكا أول روائى يدرك هذه النزعات التى لم تظهر مع ذلك على مسرح التاريخ إلا بعد موته ؟

٤

إذا شئنا ألا نستسلم لإغراء الخرافات والأساطير ، فإننا لن نعثر على أثر هام لمصالح فرانز كافكا السياسية ، وبهذا المعنى تميز عن كل أصدقائه البراغيين من ماكس برود وفرانز فيرفيل وإيغون إرفين كيش ، إلى جميع الطلائع التى كانت بزعمها معرفة وجهة التاريخ تسعد بذكر وجه المستقبل .

كيف حدث إذن أن يكون بوسعنا أن نتلقى اليوم لا عمل هؤلاء ، بل عمل رفيقهم المتوحد المنطوى على نفسه المنكب على حياته وفنسه بوصفه نبوة اجتماعية سياسية محرمة - بسبب ذلك - فى جزء كبير من العالم ؟

فكرت ذات يوم بهذا السر بعد أن حضرت مشهداً صغيراً لدى صديقة قديمة لى ، لقد اعتقلت هذه المرأة خلال المحاكمات الستالينية فى براغ عام ١٩٥١ ، وأدينَت بسبب جرائم لم ترتكبها ، وقد وجد مئات الشيوعيين فى تلك الحقبة أنفسهم فى وضعها ، كانوا قد تماهوا طوال حياتهم كلياً فى حزبهم ، وعندما صار هذا الحزب هو من يتهمهم - قبلوا - على غرار جوزيف «ك» ، «النظر فى حياتهم الماضية حتى فى أدق التفاصيل» كيما يعثروا على الخطأ المستور ، وكما يعترفوا فى النهاية بجرائم وهمية ، بيد أن صديقتى نجحت فى أن تنتقد حياتها لأنها رفضت - بفضل شجاعتها الخارقة - أن تخضع شأن رفاقها وشأن الشاعر (س) لعملية «البحث عن خطيئتها» . وبما أنها رفضت - بذلك - مساعدة جلاديهها ، فقد صارت غير صالحة

للاستعمال فى المشهد الأخير من المحاكمة ، وهكذا حُكم عليها بالسجن المؤبد بدلاً من الإعدام ، وبعد خمسة عشر عاماً أُفرج عنها ، وأعيد لها الاعتبار .

اعتقلت هذه المرأة فى الوقت الذى كان فيه طفلها يبلغ من العمر عاماً واحداً ، وعندما خرجت من السجن كان ابنها قد بلغ إذن من العمر ستة عشر عاماً ، فاستطاعت أنْ تَنُذ أن تتمتع بسعادة العيش معه فى عزلة متواضعة . لا شك أن ارتباطها العاطفى به كان مفهوماً ، وعندما ذهبت ذات يوم لرؤيتهما كان ولدها قد بلغ السادسة والعشرين من عمره ، وجدت الأم تبكى ضيقاً وانزعاجاً ، ولم يكن هناك سبب حقيقى لبكائها فعلاً : كان الابن قد استيقظ صباحاً متأخراً أو شيئاً من هذا القبيل . قلت للأم : «لم تغضبين لمثل هذه السخافة ؟ هل هذا سبب كافٍ للبكاء ، إنك تبالغين !» .

وبدلاً من الأم أجابنى الابن : « لا ، إن أمى لا تبالغ ، إن أمى امرأة ممتازة وشجاعة ، فقد قاومت حيث فشل الناس جميعاً فى المقاومة ، وهى تريدنى أن أصير رجلاً شريفاً ، حقاً ، لقد استيقظت متأخراً جداً ، لكن ماتواخذنى عليه أمى شىء أكثر عمقاً ، إنه سلوكى ، سلوكى الأنانى ، أود أن أصير ماتريد أمى أن أصيره ، وإنى لأعدها بذلك أمامك » .

إن مالم ينجح الحزب فى تحقيقه مع الأم ، نجحت الأم بتحقيقه مع الابن ، فقد أرغمته على التماهى فى هذا الاتهام السخيف ، أرغمته على الذهاب «للبحث عن خطئه» ، وعلى الاعتراف به علناً . شهدت - مذهولاً- هذا المشهد من محاكمة ستالينية صغيرة ، وفهمت دفعة واحدة أن الآليات النفسية التى تتحكم بالأحداث التاريخية الكبرى (والتي تبدو خارقة ولاإنسانية) هى ذاتها التى تتحكم بالأوضاع الحميمية (العادية والمفرطة فى إنسانيتها) .

٥

توضّح الرسالة الشهيرة التى كتبها كافكا ، والتى لم يرسلها لأبيه -على نحو ممتاز- أن كافكا قد استخلص من الأسرة ومن العلاقة بين الطفل وسلطة الأبوين المقدسة معرفته بتقنية الشعور بالذنب التى صارت إحدى كبرى تيمات رواياته ، وفى قصة الحكم - وهى قصة شديدة الصلة بتجربة المؤلف العائلية - يتهم الأب ابنه ويأمره أن يفرق نفسه ، يقبل الابن ذنبه الخيالى ، ويذهب ليلقى بنفسه فى النهر طواعية شأن خلفه فيما بعد - جوزيف «ك» . الذى سيذهب - بعد أن أدانتها منظمة

غامضة - لذبح نفسه . يفضح الشبه بين الاتهامين والتجريمين وتنفيذ الحكامين الاستمرارية التي تربط في مبدع كافكا بين «الشمولية» العائلية الحميمة و«شمولية» رؤاه الاجتماعية الكبرى .

ينزع المجتمع الشمولى - ولا سيما فى تجلياته القصوى - إلى مسح الحدود بين العام والخاص ، وتطالب السلطة التى تصير معتمدة أكثر فأكثر أن تكون حياة المواطنين شفافة إلى أقصى حد ، هذا المثل الأعلى الذى يتجلى فى حياة بلا أسرار يتطابق والمثل الأعلى الذى يتجلى فى أسرة نموذجية : فلا يحق للمواطن أن يخفى شيئاً أمام الحزب أو الدولة ، شأن الطفل الذى لا يحق له أن تكون له أسرارته فى مواجهة أمه أو أبيه ، والمجتمعات الشمولية تبنى - فيما تروجّه عن نفسها - ابتسامة مثلى : فهى تريد الظهور بوصفها « أسرة كبيرة واحدة » .

يقال غالباً إن روايات كافكا تعبّر عن الرغبة الجامحة بالجماعة وبالاتصال الإنسانى ، ويبدو أن الكائن المخلوع من جذوره الذى كانه «ك» . لا هدف له إلا التغلب على لعنة عزلته ، غير أن هذا التفسير ليس قولاً مكروراً ، أو اختصاراً للمعنى فحسب ، بل هو مضاد للمعنى أيضاً .

لم يكن المسّاح «ك» . على الإطلاق باحثاً عن الناس وحرارتهم ، ولم يكن يريد أن يصير «إنساناً بين الناس» شأن أوريست سارتر ، بل كان يريد أن يكون مقبولاً ، لا من جماعة ما ، بل من مؤسسة ، ولكى يتوصل إلى ذلك عليه أن يدفع الثمن غالياً : عليه أن يتخلّى عن عزلته ، وهذا هو جحيمة : إنه ليس وحيداً على الإطلاق ، فالمساعدان اللذان أرسلوا من القصر يلاحقانه دون توقف ، فيشاركان فى أول ممارسة للحب له مع فريدا ، ويجلسان على مبسط المقهى ليطلّ على العشيقين ، ومنذ تلك اللحظة فإنهما لا يغادران سريرهما .

لا لعنة العزلة ، بل العزلة المغتصبة : هو ذا هم كافكا .

لم يكن جميع الناس يكفون عن إزعاج كارول روسمان ، فهم يبيعون ثيابه ، ويحرمونه صورة أبويه الوحيدة التى يمتلكها ، وفى المهجع يلعب الملاكمة صبياناً بالقرب من سريره ، ويسقطان - من وقت لآخر - فوقه ، ويرغمه روبنسون ودولا مارش - وهما أزعران - على العيش معهما فى بيتهما بحيث أن تنفس برونيلدا السمينة ما يزال يرنّ فى أذنيه أثناء نومه .

باغتصاب الحياة الخاصة إنما تبدأ أيضاً قصة جوزيف «ك» : رجلان مجهولان يأتیان لاعتقاله وهو فى سريره ، ومنذ ذلك الحين لم يعد يشعر بوحدته : فالمحكمة تلاحقه ، وتراقبه ، وتتحدث إليه ، وتتلاشى حياته الخاصة شيئاً فشيئاً ، إذ تبتلعها المنظمة الغامضة التى تنغص عليه عيشه .

إنّ النفوس الشاعرية التي تحبّ الدعوة إلى إلغاء سرّ وشفافية الحياة الخاصة لا تحسب حساباً للعملية التي تبدأها ، وتشبه نقطة بداية الشمولية نقطة البداية في رواية القضية : إذ يأتون إليك يفاجئونك في سريرك ، يأتون إليك كما كان يحب أبوك وأمك أن يفعلوا .

كثيراً ما انتساعل عما إذا كانت روايات كافكا عرضاً لأشدّ صراعات المؤلف شخصية وخصوصية ، أم أنّها وصف موضوعي لـ « الآلة الاجتماعية » ؟ لا تقتصر الكافكاوية على المجال الحميمي ولا على المجال العام ، إنّها تحتويهما معاً ، والعام هو مرآة الخاص ، في حين أنّ الخاص يعكس العام .

٦

أثناء حديثي عن الممارسات الاجتماعية الصغيرة التي تنتج الكافكاوية فكرت ، لا بالأسرة فحسب ، بل كذلك بالمؤسسة التي قضى كافكا كلّ حياته فيها : المكتب .

غالباً ما فُسّر أبطال كافكا بوصفهم تعبيراً عن المثقف ، لكنّ جريجور سامسا لا يمتلك أيّ شيء من شخصية المثقف ، لم يكن لديه - عندما استيقظ وقد استحال صرصاراً - سوى هم واحد : كيف يسعه - وهو في هذه الحالة الجديدة - أن يصل إلى المكتب دون تأخر ؟ لم يكن يدور في رأسه سوى طاعة النظام الذي عودته عليه مهنته : إنّهُ مستخدم ، موظف ، وكلّ شخصيات كافكا كذلك ، موظف تمّ تصوّره لا كنموذج سوسيولوجي (كما كان يمكن أن يكون عليه الحال لدى روائي كزولا) ، بل كإمكانية إنسانية ، طريقة ابتدائية في الوجود .

ليس ثمة - في عالم الموظفين البيروقراطي - أولاً : أي مبادرة أو ابتكار أو حرية عمل ، ثمة فقط الأوامر والقواعد : إنّهُ عالم الطاعة .

ثانياً : يقوم الموظف بجزء صغير من العمل الإداري الكبير الذي لا يعرف عن هدفه وأفاقه شيئاً : إنّهُ العالم الذي صارت فيه الحركات آلية ، والذي لا يعرف الناس فيه معنى ما يفعلون .

ثالثاً : لا يواجه الموظف إلا أسماء مجهولين وملفات : إنّهُ عالم المجردات .

إن وضع رواية في عالم الطاعة والآلية والمجردات - كهذا العالم - حيث تقتصر المغامرة الإنسانية على الذهاب من مكتب إلى مكتب ، هوذا ما يبدو على تضاد مع جوهر الشعر الملحمي ذاته ، من هنا التساؤل : كيف نجح كافكا بتحويل هذه المادة الرمادية المضادة للشعر إلى روايات ساحرة ؟

يمكننا العثور على الجواب فى رسالة كتبها إلى ميلينا: «ليس المكتب مؤسسة غيبية، إنه أقرب إلى العجيب منه إلى الغباء». تنطوى هذه الجملة على واحد من أكبر أسرار كافكا، فقد عرف أن يرى ما لم يره أى إنسان: لم ير الأهمية الرئيسية للظاهرة البيروقراطية بالنسبة للإنسان ولشرطه ول مستقبله فحسب، بل رأى كذلك (وهو أشد ما يدهشنا) القوة الشعرية الكامنة التى ينطوى عليها الطابع الشبحى للمكاتب.

ولكن ماذا تعنى جملة: المكتب أقرب إلى العجيب؟...

يمكن للمهندس البراغى أن يفهمها: لقد قُذِفَ به خطأ فى ملف إلى لندن، وهكذا ضلّ فى براغ كشبح حقيقى بحثاً عن الجسد الضائع، فى حين كانت تبدو له المكاتب التى يزورها متاهة بلا حدود، آتية من ميثولوجيا مجهولة.

وبفضل العالم العجيب الذى عرف أن يراه فى العالم البيروقراطى نجح كافكا بتحقيق ما كان يبدو مستحيل التصور قبله: تحويل مادة مضادة للشعر بشكل عميق - أى مادة المجتمع البيروقراطى - إلى شعر عظيم للرواية، تحويل قصة مبتذلة - قصة إنسان لا يستطيع الحصول على الوظيفة الموعودة (وهى فى الحقيقة قصة القصر) - إلى أسطورة، إلى ملحمة، إلى جمالٍ لانعرف له مثيلاً من قبل.

فبعد أن وسّع من ديكور المكاتب لتستوعب أبعاد العالم الهائلة، توصل كافكا - دون أن يسعه الانتباه لذلك - إلى الصورة التى تسحرنا بشبهها مع المجتمع الذى لم يعرفه أبداً، والذى هو مجتمع البراغيين اليوم.

الواقع أن الدولة الشمولية ليست إلا إدارة كبرى وحيدة: إذ لما كان كل العمل فيها حكومياً، فإن الناس فيها - أياً كانت المهنة التى يمارسونها - يصيرون مستخدمين، فالعامل لا يعود عاملاً، والقاضى لا يعود قاضياً، والتاجر لا يعود تاجراً، والكاهن لا يعود كاهناً، إنهم جميعاً موظفو الدولة. يقول الكاهن لجوزيف «ك» فى الكاتدرائية: «إننى أنتمى للمحكمة»، كذلك فإن المحامين - لدى كافكا - يخدمون المحكمة، لن يدهش ذلك أى براغى اليوم، إذ لن يكون الدفاع عنه أفضل من الدفاع عن «ك»؛ فمحاموه ليسوا فى خدمة المتهمين، بل فى خدمة المحكمة.

٧

فى قصيدة تتألف من مائة رباعية تحاول الكشف ببساطة شبه طفولية عن كل ما هو خطير ومعقد، يكتب الشاعر التشيكى الكبير:

لا يخترع الشعراء القصائد

فالقصيد موجودة في مكان ما . هناك

منذ زمن طويل جداً ، هي هناك

ولا يفعل الشاعر شيئاً سوى أن يكشف عنها .

تعنى الكتابة بالنسبة للشاعر إذن تحطيم الحاجز الذي يختفى وراءه في الظلّ شيء ما لا يتغير «القصيد» ؛ لذلك (بفضل هذا الكشف المدهش والمفاجيء) تتقدم إلينا «القصيد» أولاً بوصفها انبهاراً .

قرأت القصر للمرة الأولى عندما كان لى من العمر أربعة عشر عاماً ، ولن يسعدنى هذا الكتاب بعد ذلك إلى هذا الحدّ أبداً ، رغم أن المعرفة الواسعة التي ينطوى عليها (كل المضمون الحقيقى للكافكاوية) كانت بالنسبة لى غير مفهومة آنئذ : لقد كنت مبهوراً .

وفيما بعد ألف نظرى نور « القصيد » ، وبدأت برؤية مابهر تجربتى المعاشة الشخصية ، ومع ذلك فقد كان النور باقياً هناك .

يقول جان سكاسيل : تنتظرنا «القصيد» دون تغير «منذ زمن طويل جداً» ، لكن أليس اللاتغير في عالم متغير باستمرار وهماً محضاً ؟

لا ، كل وضع هو من صنع الإنسان ، ولا يمكن أن ينطوى إلا على ما ينطوى عليه الإنسان ، من الممكن أن نتخيل أن هذا الوضع موجود (هو وميتافيزيقاه) «منذ زمن طويل جداً» بوصفه إمكانية إنسانية .

ولكن ما الذى يمثله فى هذه الحالة التاريخ (الذى يتغير) بالنسبة للشاعر ؟

من الغريب أن التاريخ يوجد - فى نظر الشاعر - فى موقف يوازى موقفه الخاص : إنه لا يخترع ، بل يكتشف ، فهو يكشف بالأوضاع المستحدثة ماهو الإنسان ، وما هو فيه «منذ زمن طويل جداً» ، وماهى إمكانياته .

إذا كانت القصيد موجودة هناك أصلاً ، فمن غير المنطقى أن نضفى على الشاعر قدرة التنبؤ ، لا . إنه «لا يفعل شيئاً سوى أن يكشف» إمكانية انسانية (هذه «القصيد» التى هى هناك «منذ زمن طويل جداً») ، والتي سيكشف عنها التاريخ بدوره ذات يوم .

لم يتنبأ كافكا ، وإنما رأى فقط ماهو موجود «فى مكان ما ، هناك» ، لم يكن يعرف أن رؤيته كانت أيضاً رؤية مسبقة ، لم يكن ينوى تعرية نظام اجتماعى ما ،

وإنما سلط الضوء على الآليات التي كان يعرفها بفضل الممارسة الحميمة والاجتماعية الدقيقة للإنسان ، دون أن يخطر على باله أن التحول اللاحق للتاريخ سوف يدفع بها إلى مقدمة مسرحه الكبير .

كل هذه التجارب التي قام بها التاريخ في أنابيب مختبراته الهائلة : أى نظرة السلطة المغناطيسية المنومة والبحث اليأس عن الخطأ والإبعاد والقلق من الإبعاد والحكم بالامتثالية ، والطابع الشبهي للواقع والواقع السحري للملف والاعتصاب المستمر للحياة الخاصة ... إلخ ، كان كافكا قد قام بها (قبل سنوات من ذلك) فى رواياته .

سيحتفظ لقاء العالم الحقيقى للدول الشمولية بـ « قصيدة » كافكا دوماً بشيء غامض ، وسيشهد على أن فعل الشاعر - فى جوهره - عسير على الحساب ، كما أنه غريب : فالفحوى الاجتماعية والسياسية و« التنبؤية » الهائلة لروايات كافكا تكمن على وجه الدقة فى « عدم التزامها » ، أى فى استقلاليتها الكلية إزاء كافة البرامج السياسية والمفاهيم الأيديولوجية والتنبؤات المستقبلية .

والحقيقة ، أنه إذا « التزم » الشاعر بخدمة حقيقة معروفة سلفاً (حقيقة تمنح نفسها بنفسها ونجدها «أمامنا ، هناك» بدلاً من البحث عن «القصيدة» المخفية « فى مكان ما ، هناك » ، فإنه يتخلى بذلك عن رسالة الشعر الحق ، ولا يهم أن نذكر أن تسمى الحقيقة المتصورة سلفاً ثورة أو انشقاقاً ، إيماناً مسيحياً أو إلحاداً ، أن تكون أكثر عدلاً أو أقل عدلاً . إن الشاعر الذى يخدم حقيقة أخرى غير تلك التى تنتظر اكتشافها (والتي هى انبهار) شاعر مزيف .

إذا كنت أتمسك بتراث كافكا بمثل هذه الحماسة ، وإذا كنت أدافع عنه كما لو أنه تراثى الشخصى ، فليس ذلك لأننى أعتقد بفائدة تقليد ما يستحيل تقليده (واكتشاف الكافكاوية مرة أخرى) ، وإنما بسبب هذا المثل الرائع من الاستقلالية الجذرية للرواية (للشعر الذى هو الرواية) ، بفضلها تحدث فرانز كافكا عن شرطنا الإنسانى (على النحو الذى تجلى عليه فى عصرنا) بطريقة لا يستطيع بها أى تفكير سوسيولوجى أو سياسى أن يحدثنا مثله عنه .

الجزء السادس

إحدى وسبعون كلمة

خلال عامي ١٩٦٨ و ١٩٦٩ تُرجمت رواية المزحة إلى كل اللغات الأوربية ولكن ،
يا للمفاجأة ! ففي فرنسا أعاد المترجم كتابة روايتي مزخرفاً أسلوبى ، وفي إنكلترا
قصّ الناشر كل المقاطع التأملية ، واستبعد الفصول الموسيقية ، وغير نظام الأجزاء ،
وأعاد تأليف الرواية ، وفي بلد آخر ألتقى مترجمي : لكنه لا يعرف كلمة تشيكية
واحدة . «كيف ترجمت إذن ؟» ويجيب : «بقلبي» ، ويطلعني على صورتى التى
أخرجها لى من حافظة أوراقه ، كان من اللطف بحيث أنى كدت أصدق أن بوسعنا
فعلاً أن نترجم بفضل تواصل القلوب ، بالطبع كان الأمر أكثر سهولة : فقد ترجم
انطلاقاً من النص الفرنسى مثلما فعل المترجم فى الأرجنتين ، وفى بلد آخر : تمت
الترجمة من اللغة التشيكية . أفتح الكتاب وأقع بالصدفة على مونولوج هيلينا لأرى أن
الجمل الطويلة التى يحتل كل منها مقطعاً كاملاً لدى قد قُسمت إلى عديد من الجمل
البسيطة... لقد تركت الصدمة التى سببتها ترجمة رواية المزحة أثراً فى نفسى
لايمحى ، ومن حسن الحظ أنى قد التقيت فيما بعد مترجمين أمناء . وكذلك أيضاً -
للأسف - من هم أقل أمانة ، ومع ذلك فإن التراجم تمثل بالنسبة لى - أنا الذى لم
يعد يُقرأ عملياً من قبل الجمهور التشيكي - كل شئ ، ولذلك قررت منذ عدة سنوات
أن أعيد النظر فى كل الطبوعات الأجنبية لكتبى ، ولم يتم ذلك دون صراع ولا دون
تعب: فقد احتلت قراءة ومراقبة ومراجعة رواياتى القديمة والجديدة باللغات الثلاث
أو الأربع التى أعرف القراءة فيها حقبة كاملة من حياتى ...

إن المؤلف الذى يغامر فى السهر على ترجمات رواياته يركض وراء عدد من
الكلمات لا يحصى كالراعى وراء قطيع من الغنم المتوحشة ، إنسان حزين فى نظره ،
مضحك فى نظر الآخرين ، وأكاد أشعر أن صديقى بيير نورا مدير مجلة **Le Debat**
قد أحس بالطابع الساخر على نحو محزن لوجودى كراع ! ، فقال لى ذات يوم محاولاً
مواساتى : « انس ألامك واكتب بالأحرى شيئاً لى ، لقد أجبرتكم الترجمات على أن
تفكر بشأن كل واحدة من كلماتك ، اكتب إذن قاموسك الشخصى ، قاموس رواياتك ،
كلماتك الجوهرية ، كلماتك الإشكالية ، وكلماتك المفضلة ...» .

ولقد فعلت ذلك .

مثل (Aphorisme) : من الكلمة اليونانية **Aphorismos** التي تعنى «تعريف» ،
مثل : شكل شعري من التعريف . (انظر : تعريف) .

انتعظ (Bander) : «وضع جسده حداً لمقاومته السلبية ، كان إدوار متأثراً»
(غراميات مرحة) . توقفت مائة مرة مستاءً أمام هذه الكلمة : متأثراً - باللغة
التشيعية - كان إدوار « مستثاراً » ، لكن لم تكن كلمة «متأثراً» ولا كلمة «مستثاراً»
ترضيّني ، ثم - فجأة - وجدت ماأريد ، كان يجب القول : «لقد انتعظ إدوار» . لم لم
تخطر هذه الفكرة البسيطة في ذهني من قبل ؟ لأنه لاوجود لهذه الكلمة باللغة
التشيعية، ياللعار : فلغتي الأم لاتعرف الانتعاظ ! وبدل «انتعظ» يجد التشيعيون
أنفسهم مرغمين على القول : لقد انتصب قضيبه ، صورة لطيفة لكنها طفولية نسبياً ،
ومع ذلك فقد منحت هذا التعبير الشعبي الجميل : « كانوا هناك واقفين كما لوكانوا
قضباناً » ، وهو مايعنى في ذهن التشيكي الشكّاك : كانوا هناك واقفين ، دهشين ،
مرتبكين ، مضحكين .

جمال (Beauté) (ومعرفة) : الذين قالوا مع بروخ إن المعرفة هي الأخلاق الوحيدة
للواية قد نوقضوا بالصدى المعدنى لكلمة «معرفة» الغارقة في علاقاتها مع العلوم ،
لابدّ إذن من أن نضيف : كل جوانب الوجود التي تكتشفها الرواية ، إنما تكتشفها
بوصفها جمالاً ، لقد اكتشف الروائيون الأوائل المغامرة ، فإذا بدت المغامرة جميلة في
ذاتها في نظرنا فبفضلهم وبفضلهم إذا أحببناها ، وصف كافكا وضع الإنسان
المحاصر على نحو مأساوى ، واختصم نقاده في الماضي كثيراً حول مسألة ماإذا كان
مؤلفهم قد ترك لنا أم لم يترك أى أمل ، لا ، لأمل ، شئ آخر ، فحتى هذا الوضع
الذى لايطاق يكتشفه كافكا بوصفه جمالاً غريباً ، أسود ، الجمال هو آخر انتصار
ممكن للإنسان الذى لم يعد له أمل ، جمال الفن : نور يضاء فجأة عما لم يُقل من قبل ،
هذا النور الذى يغمر بعض الروايات الكبرى لايتوصل الزمن إلى إطفائه ؛ لأنه لما كان
الوجود البشرى منسياً باستمرار من قبل الإنسان ، فلن تستطيع اكتشافات الروائيين
- على قدمها - أن تكف عن إدهاشنا أبداً .

حماسة (Bétise) : «قُبيلَ سنة من وفاة والدى ، كنّا ننتزّه معاً كعادتنا ... وبقدر
مأكان الناس حزينين بقدر ماكانت مكبرات الصوت تعزف من أجلهم [...] توقف أبى ،

ورفع عينيه نحو الآلة التي كان الصوت يصدر عنها ، وشعرت أنه كان يريد أن يسرَّ إلى بشيء شديد الأهمية ، قال ببطء وبألم : (حماقة الموسيقى) « (كتاب الضحك والنسيان) .

كنا - فرنسوا كيرل مترجمي الفرنسي (الممتاز) وأنا - قد اخترنا في البدء «بلاهة الموسيقى ! l'idiotie de la musique» ، لكن كلمة البلاهة كلمة عدوانية وانفعالية ومهينة ، يجب أن نقول : حماقة ، ذلك أنها ملاحظة دقيقة ، غير انفعالية ، تشرحها الجمل التي تلت كلمات أبي : «أعتقد أنه كان يريد أن يقول لي إنه توجد حالة أصلية للموسيقى ، حالة تسبق تاريخها ، حالة ما قبل أول تساؤل ، ما قبل أول تأمل ، ما قبل أول لعبة مع دافع أو تيمة ، في هذه الحالة الأولى للموسيقى (الموسيقى دون فكر) تنعكس الحماسة الملزمة للكائن البشرى .»

هناك لغات لا يمكن ترجمة كلمة « الحماسة » إليها إلا بكلمات عدوانية : قماءة ، غباء ، عته ، إلخ ، كمالو أن الحماسة شيء استثنائي ، عجز ، شيء غير عادي ، لا « الحالة الملزمة للكائن البشرى » .

مُزْرَقٌ (Bleuté) : لا يعرف أى لون آخر هذا الشكل اللغوي من الحنان ، كلمة نوقاليسية (نسبة إلى نوقاليس) ، «الموت بحنان مزرق كاللاكائن» (كتاب الضحك والنسيان) .

حروف الطباعة (Caractères) : تُنشر الكتب بحروف تزداد صغراً بالتدرج . أتصور نهاية الأدب : شيئاً فشيئاً ، ودون أن ينتبه إلى ذلك أى شخص ، تتقلص الحروف الطباعية حتى تصبح غير مرئية كلياً .

أخفى (Celer) : ربما كان السحر الذي ينطوى عليه هذا الفعل في نظري يعود إلى الكلمة التي ساعمد إلى جعلها تتشارك معه في الصدى : ختم (Sceller) ، أخفى = ختم بدون خاتم ، أخفى الشيء من خلال ختمه ، ختم على الشيء لإخفائه .

برنيطة (Chapeau) : شيء ساحر ، أتذكر حتماً : صبي في العاشرة من عمره على حافة مستنقع ، وعلى رأسه برنيطة كبيرة سوداء ، يلقي بنفسه في الماء ، ثم يسحب منه بعد غرقه ، لا يزال يضع دوماً على رأسه هذه البرنيطة السوداء .

في بيته (Chez-soi) : تعنى هذه الكلمة باللغة التشيكية Domov ، وباللغة الألمانية Heim ، وباللغة الإنجليزية Home : المكان الذي تتواجد فيه جذوري ، والذي أنتمى إليه ، ولاتحدد الحدود الطبوغرافية إلا بقرار يصدر عن القلب : إذ يمكن أن يكون المقصود غرفة واحدة ، أو منظراً ، أو بلداً ، أو العالم كله . إن كلمة Das Heim في الفلسفة الألمانية الكلاسيكية : العالم الإغريقي القديم . يبدأ النشيد الوطني التشيكي بهذا البيت : « أين يقع دوموئي ؟ » ونترجم الكلمة بالفرنسية (أو بالعربية) : « أين يقع وطني ؟ » لكن الوطن شيء آخر : إنه المعنى السياسي والحكومي لكلمة دوموف . الوطن كلمة ذات كبرياء ، في حين أن Das Heim كلمة شاعرية ، بين الوطن والبيت (منزلي العياني الخاص بي) تنطوي اللغة الفرنسية (الحساسية الفرنسية) على نقص ، ولا يمكننا تفاديه إلا إذا أضفينا على كلمة في بيته وزن كلمة كبيرة .

متعاون (Collabo) : تكشف الأوضاع التاريخية دائماً عن الإمكانيات الثابتة للإنسان وتسمح لنا بتسميتها ، وهكذا فإن كلمة التعاون اكتسبت خلال الحرب ضد النازية معنى جديداً : أن يضع المرء نفسه طواعية في خدمة سلطة قذرة ، مفهوم أساسي ! كيف استطاعت البشرية أن تعيش بدونه حتى عام ١٩٤٤ ؟ ما إن عُثِرَ على الكلمة حتى انتبهنا تدريجياً إلى أن نشاط الإنسان ينطوي على طابع التعاون ؛ ويجب أن يُطْلَقَ على كل الذين يمجّدون الضجيج الإعلامي والابتسامة البلهاء في الدعايات ونسيان الطبيعة والفضول الذي رفع إلى مستوى الفضيلة المتعاونين مع الحداثة .

هزلي (Comique) : عندما يمنحنا المأساوي وهم العظمة الإنسانية فإنه يحمل لنا شيئاً من المواساة ، أما الهزلي فهو أكثر قسوة : إذ يكشف لنا بعنف عن افتقار كل شيء للمعنى . أفترض أن كل الأشياء الإنسانية تنطوي على جانب هزلي يُعترف به في بعض الحالات ويُقبل ويُستغل ، وفي بعض الحالات الأخرى يُحجب . إن عباقرة الهزل الحقيقيين ليسوا من يضحكوننا أكثر ، بل الذين يكشفون عن مناطق مجهولة من الهزل ، لقد اعتبر التاريخ دوماً بوصفه أرضية جدية حصراً ، في حين أن هناك الهزل المجهول للتاريخ ، مثلما يوجد هزل الجنس (الذي يصعب قبوله) .

غسق «ودراجاتي» (Crépuscule " et vélocipédiste) : « ... دراجاتي (بدت له هذه الكلمة جميلة كالغسق) ... » (الحياة هي في مكان آخر) . يبدو لي هذان الاسمان سحريين لأنهما شديدا العراقة ، فكلمة الغسق Crepusculum الأثرية على الشاعر أوفيد ، وكلمة الدراجة Vélocipède القادمة إلينا من البدايات البعيدة والساخرة للعصر التقني .

تعريف (Définition) : يدعم النسيج التأملى للرواية غالباً دعامات بعض الكلمات المجردة ، فإذا لم أرد أن أقع فى الموجة التى يظن فيها كل الناس أنهم فهموا كل شىء دون أن يفهموا شيئاً ، فعلى لا أن أختار هذه الكلمات بمنتهى الدقة فحسب ، بل أن أعرفها وأعيد تعريفها . (انظر : حماقة ، قدر ، حدود ، هشاشة ، غنائية ، خان) ، ليست الرواية فيما يبدو لى إلا متابعة طويلة لبعض التعريفات الهاربة .

قدر (Destin) : تأتى اللحظة التى تتفصل فيها صورة حياتنا عن حياتنا ذاتها وتصير مستقلة ، وشيئاً فشيئاً تبدأ فى السيطرة علينا ، ومن قبل فى المزحة : « ... لم تكن هناك أى وسيلة لتصحيح صورة شخصى المودعة فى غرفة عليا لسلطة الأقدار البشرية ، وفهمت أن هذه الصورة (أياً كانت قلة درجة شبهها بى) كانت أشد حقيقة منى إلى أبعد حد ، وأنها لم تكن ظلى فى أى حال ، وإنما أنا الذى كنت ظل صورتي ، وأنه لم يكن ممكناً على الإطلاق اتّهامها أنها لاتشبهنى ، بل كنت أنا المذنب بعدم هذا التشابه ... »

وفى كتاب الضحك والنسيان : « لا ينوى القدر أن يرفع حتى إصبعه الصغيرة من أجل ميريك (من أجل سعادته ، وأمنه ، ومزاجه الصافى ، وصحته) ، فى حين أن ميريك على استعداد لأن يفعل كل شىء من أجل قدره (من أجل عظمته ، ووضوحه ، وجماله ، وأسلوبه ، ومعناه المفهوم) ، كان يشعر أنه مسئول عن قدره ، لكن قدره لم يكن يشعر أنه مسئول عنه » .

وبعكس ميريك ، فإن الشخصية المتعينة الأربعينية (الحياة هى فى مكان آخر) تتمسك بـ «براءة - لا - قدره » ، (انظر : حالة البراءة) . والواقع أن المتعنى يدافع عن نفسه ضد تحويل حياته إلى قدر ، فالقدر يحولنا إلى مصاصى دماء ، ويثقل علينا ، فهو ككرة حديدية مشدودة إلى أقدامنا . (ولأقل بالمناسبة إن الأربعينى أقرب شخصياتى إلى) .

نخبوية (Élitisme) : لم تظهر كلمة نخبوية فى فرنسا إلا فى عام ١٩٦٧ ، ولم تظهر كلمة نخبوى Élitiste إلا فى عام ١٩٦٨ ، للمرة الأولى فى التاريخ تلقى اللغة ذاتها على مفهوم النخبة Elite ضوئاً من السلبية إن لم يكن من الاحتقار .

بدأت الدعاية الرسمية فى البلدان الشيوعية بتوبيخ النخبوية والنخبويين فى أن واحد ، وكانت بهذه الكلمات لاتقصد رؤساء الشركات أو الرياضيين المشهورين أو السياسيين ، بل النخبة الثقافية حصراً ، أى الفلاسفة والكتاب والأساتذة والمؤرخين والعاملين فى السينما وفى المسرح .

تزامن مدهش ، يحمل على التفكير بأن النخبة الثقافية في أوروبا كلها كانت في طريقها للتخلي عن مكانها لنخب أخرى ، لنخبة الجهاز البوليسى هناك ، لنخبة الجهاز الإعلامى هنا ، ولا أحد يتهم هذه النخب الجديدة بالنخبوية ، وهكذا ستقع كلمة النخبوية عما قريب فى النسيان . (انظر : أوروبا)

كَنْ (Ensevelir) : لا يكمّن جمال كلمة ما فى انسجام مقاطعها الصوتى ، بل فى تداعيات المعانى التى يوقظها رنينها ، وكما نرافق النوتة التى تعزف على البيانو بأصوات توافقية وإن كنا لانتنبه إليها لكنّها ترنّ فيها ، كذلك فإنّ كلّ كلمة محاطة بموكب غير مرئى من كلمات أخرى لاتكاد ترى لكنّها ترنّ معها⁽¹⁵⁾.

فلأضرب مثلاً على ذلك ، يبدو لى دوماً أنّ كلمة ensevelir تنزع بصورة رحمانية عن أكثر الأفعال إثارة للرعب جانبه المادى المرعب ، ذلك أنّ جذر الفعل (sevel) لا يستثير فى شيئاً ، فى حين أنّ رنين الكلمة يحملنى على الحلم : نسغ (sève) - حرير (soie) - حواء (Eve) - إيفلين (Eveline) - مخمل (velour) ، حجب بالحرير وبالمخمل . (ويُشار إلى : ذلك إدراك غير فرنسى بصورة كَلِّية لكلمة فرنسية ، نعم ، لقد كنت أتوقع ذلك) (انظر : أخفى ، عطالة ، سرمدى) .

أوروبا (Europe) : كانت الوحدة الأوربية فى القرون الوسطى تعتمد على الدين المشترك ، وفى حقبة العصور الحديثة تخلّت عن مكانها للثقافة (للإبداع الثقافى) التى صارت إنجاز قيم عليا بات الأوروبيون بواسطتها يتعارفون وبها يعرفون أنفسهم وفيها يتماهون ، لكنّ الثقافة اليوم تتخلى عن مكانها بدورها لأى شىء ولمن ؟ ماهو المجال الذى ستتحقق فيه قيم عليا قادرة على توحيد أوروبا ؟ أهى النجاحات التقنية ؟ أهو السوق ؟ أهى السياسة مع المثل الأعلى فى الديمقراطية ومع مبدأ التسامح ؟ ولكن إذا كان هذا التسامح لا يحمى أى إبداع غنى ولا أى تفكير قوى ، ألا يصير فارغاً وغير مفيد ؟ أم أنّ بوسعنا أن نفهم استقالة الثقافة بوصفها ضرباً من الخلاص يتوجب علينا الاستسلام له بمرح ؟ لأدري شيئاً ، لكنى أظننى أعرف فقط أنّ الثقافة قد

(15) يمكن لذلك أن يتفق وطبيعة اللغة الفرنسية وسواها من اللغات القائمة على التركيب ، لا على الاشتقاق ، ولن يفهم معنى هذا النص بصورة عامة إلا إذا أخذ القارئ بعين الاعتبار أن المؤلف على أنه تشيكي الأصل ، إلا أنه يتحدث هنا بالفرنسية ، وفى مجال هذه اللغة بالذات كما سيوضح بعد قليل ، ولذلك عمدنا إلى وضع الأصل الفرنسى للكلمات التى نترجمها ، والتى وإن كانت تحمل ولا شك إمكانات ترجمة أخرى ، إلا أننا حرصنا على اختيار معادلاتها باللغة العربية حسب أمكنتها فى مختلف نصوص روايات المؤلف ، ومن وجهة نظرنا بالطبع . (ه . م .) .

تخلّت عن مكانها أصلاً ، وهكذا تبتعد صورة الهوية الأوروبية في الماضي . الأوربي : هو من يملك الحنين إلى أوروبا .

أوروبا الوسطى (Europe centrale) : القرن السابع عشر : لقد فرضت قوة الباروك الهائلة على هذه المنطقة المتعددة الجنسيات ، ومن ثم المتعددة المراكز وذات الحدود المتحركة غير القابلة للتحديد ضرباً من وحدة ثقافية ، وامتدّ ظلّ الكاثوليكية الباروكية المتأخر حتى القرن الثامن عشر : لم يكن هناك أيّ قولتير ولا أيّ فيلدينج ، واحتلت الموسيقى ضمن مراتبية الفنون المقام الأول ، ومنذ هايدن (وحتى شوبنبرج Schönberg وبارتوك Bartok) يتواجد مركز ثقل الموسيقى هنا . القرن التاسع عشر : عدد من كبار الشعراء ، ولكن دون أيّ فلوبير ، روح بييدرماير Biedermeier : حجاب البراءة ملقى على الواقعي ، وفي القرن العشرين الثورة ، إذ سيعيد أصحاب أكبر العقول ثنائية (فرويد والروائيون) القيمة لما كان خلال قرون مجهولاً وغير معروف : الوضوح العقلاني المزيل للأوهام ، معنى الواقعي ، الرواية . تقع ثورتهم على وجه الدقة في مقابل ثورة الحداثة الفرنسية المضادة للعقلانية والمضادة للواقعية والغنائية ، (وسيسبب ذلك العديد من ضروب سوء التفاهم) . كوكبة كبار روائيّ أوروبا الوسطى : كافكا ، هازيك ، موزيل ، بروخ ، جومبروفيتش : نفورهم من الرومانتيكية ، وحبهم للرواية البلزاكية وحبهم للروح المتحررة⁽¹⁶⁾ (بروخ مفسراً الكيتش بوصفه مؤامرة التزمّت الأحادية الزواج ضد عصر التنوير) ، وحذرهم إزاء التاريخ وتمجيد المستقبل ، وحدائتهم خارج أوهام الموجة الطليعية .

وكان تدمير الإمبراطورية ، ثم التهميش الثقافي للنمسا بعد عام ١٩٤٥ وعدم التواجد السياسي للبلدان الأخرى يجعل من أوروبا الوسطى المرأة النذيرة بالمصير الممكن لكل أوروبا ، ومختبر الفسق .

أوروبا الوسطى (وأوروبا) (Europe centrale et Europe) : في نصّ معدّ للنشر أراد الناشر أن يضع بروخ مع من كانوا شديدي المناهضة لأوروبا : هوفمانستال Hof-

(16) بالفرنسية libertin ، لقد انطوت هذه الكلمات الفرنسية يوما علي مفهومين يدلان علي واقع واحد ، ففي القرن السابع عشر كانت الكلمة تعني كلّ من كان علي استعداد للقتال حتي التضحية بنفسه دفاعاً عن حرية التفكير ، ولاسيما التفكير ضد الفكر السائد ، ثم عنت بعد ذلك كلّ من وسع من مساحة مفهوم هذه الحرية إلي الحياة اليومية والعلاقات بين الرجال والنساء والأخلاق ، وهكذا انطلقنا من الحرية حتي الإباحية ولاسيما الإباحية الجنسية ، لكنّ هذه الأخيرة طريقة أكثر شهرة ، ومن ثم فهي أكثر قوة ، لمناهضة الفكر والنظام السائدين .

mannsthal - Svevo - سقيفو بروخ ، فاعترض بروخ ، إذ لو أردنا مقارنته بأحدهم فليكن إذن بجيد وبجويس ! أكان يريد بذلك أن ينفى «أوربيته الوسطى»؟ لا ، كان يريد أن يقول فقط إن الظروف القومية والإقليمية لاتفيد في شيء عندما نكون بصدد إدراك معنى وقيمة مبدع ما .

إثارة (Excitation) : لالذة ، والاستمتاع ، والشعور ، والهوى . إن الإثارة هي أساس العشق ، ولغزه الأعرق ، وكلمته الجوهرية .

حدود (Frontière) : «كان يكفي القليل ، بل منتهى القلة للتواجد على الطرف الآخر من الحدود التي لم يكن فيما وراءها أي شيء ينطوي على معنى : الحب ، القناعات ، الإيمان ، التاريخ . كان سر الحياة البشرية بأكمله يتوقف على أنها تجري على مقربة فورية ، لا ، بل على اتصال مباشر بهذه الحدود ، وأنها ليست منفصلة عنها مسافة كيلومترات ، بل بلميمتر واحد ...» (كتاب الضحك والنسيان) .

هوس الكتابة (Graphomanie) : لاهوس «كتابة الرسائل واليوميات الخاصة أو الأخبار العائلية (أي أن يكتب المرء لنفسه أو لأقاربه) ، بل كتابة الكتب (أي أن يكون للمرء جمهور قراء مجهولين)» (كتاب الضحك والنسيان) . لاهوس إبداع شكل ما ، بل فرض الذات على الآخرين ، وهو أبشع ترجمة لإرادة القوة .

مذعور (Hagard) : أحب هذه الكلمة **hagard** (مذعور ، حائر ، مرعوب ..) ذات الأصل الألماني ، مذعور من ضياعي في لغة أخرى .

أفكار (Idées) : النفور الذي أشعر به من الذين يلخصون المبدع بأفكاره ، والرعب الذي أشعر به كلما وجدت نفسي منقاداً إلى ما يسمى «السجلات الفكرية» ، واليأس الذي توحى به إلى الحقبة المهووسة بالأفكار غير المبالية بالمبدعات .

مثال (Idylle) : كلمة يندر استخدامها في فرنسا ، لكنها كانت مفهوماً هاماً في نظرميجل وجوته وشيلر : حالة العالم قبل أول صراع ، أو خارج الصراعات ، أو مع صراعات ليست أكثر من ضروب من سوء التفاهم ، ومن ثم فهي صراعات زائفة

«وبالرغم من أن حياة الأربعيني الغرامية كانت متنوعة إلى حد بعيد ، فقد كان في أعماقه مثاليًا ...» (الحياة هي في مكان آخر) . فالرغبة في التوفيق بين المغامرة العاطفية والمثال هي جوهر مذهب المتعة وسبب استحالتها .

مخيلة (Imagination) : سُئِلْتُ : ما الذي أردت قوله من خلال قصة تامينا حول جزيرة الأطفال ؟ كانت هذه القصة في البداية حلمًا سحرني ، حلمت به فيما بعد كحلم يقظة ، ثم أفضت فيه وعمقته عند كتابتي له ، ماهو معناه ؟ هو - إن شئتم - صورة حلمية لمستقبل تسوده الطفولية . (انظر : سيادة الطفولية) ، ومع ذلك ، فهذا المعنى لم يسبق الحلم ، وإنما الحلم هو الذي سبق المعنى . يجب أن نقرأ هذه القصة إذن مستسلمين للمخيلة ، وحذار من اعتبارها لغزاً يتوجب تفسيره ، إذ عندما جهد الكافكاويون في تفسير كافكا قتلوه .

انعدام التجربة (Inexpérience) : كان أول عنوان نويت وضعه لرواية خفة الكائن الهشة هو : «عالم انعدام التجربة» ، قلة التجربة بوصفها سمة الشرط الإنساني ، إننا نولد مرة وإلى الأبد ، ولن يكون بوسعنا أن نبدأ ثانية حياة أخرى مع تجارب الحياة السابقة ، إننا نخرج من الطفولة دون أن نعرف ماهو الشباب ، ونتزوج دون أن نعرف ماذا يعنى أن يكون المرء متزوجاً ، وحتى عندما ندلف إلى الشيخوخة لانعرف إلى أين نذهب : فالمسنون أطفال بريئون من الشيخوخة ، وبهذا المعنى فإن أرض البشر هي عالم انعدام التجربة .

سيادة الطفولية (Infantocratie) : «كان راكب الدراجة يندفع في الشارع المقفر ، وقد شكلت ذراعاه وساقاه شكل دائرة ، وكان يصعد الجادة في ضجيج كالرعد ، وكان وجهه يعكس جدية طفل يضفى على عويله أهمية كبرى » . (موزيل في الإنسان بلا سمات) . جدية طفل : وجه العصر التقني ، سيادة الطفولية : مثال الطفولة مفروضاً على البشرية .

السخرية (Ironie) : من هو على حق ومن هو على خطأ ؟ هل إيمًا بوقاري لاَتحتمل؟ أم أنها شجاعة ومؤثرة ؟ وفيرتير ، أهو حساس ونبيل ، أم أنه عاطفي عدواني عاشق لذاته ؟ بقدر مانقرأ الرواية بانتباه بقدر مايصير الجواب مستحيلاً : لأن الرواية - بالتعريف - هي الفن الساخر : ف«حقيقتها» مخفية ، غير منطوقة ، غير

قابلة للنطق ، يكتب جوزيف كونراد على لسان ثوري روسي في تحت عيني الغرب :
«تذكر يارازوموف أن النساء والأطفال والثوار يكرهون السخرية ، نفى كل الغرائز
الكريمة، كل إيمان ، كل إخلاص ، كل فعل !» ، لأنها تتهكم أو تهاجم ، بل لأنها
تحرمننا من اليقين ، إذ تكشف العالم بوصفه التباساً . ليوناردو تشاشيا Leonardo
Sciascia : «لاشيء أصعب على الفهم ، ولاشيء أصعب على التحليل من السخرية» ،
من غير المفيد أن يريد المرء جعل الرواية «صعبة» من خلال تكلف الأسلوب ، فكل رواية
جديرة بهذا الاسم – أيًا كان وضوحها – تنطوي على قدر كاف من الصعوبة بسبب
سخريتها المشاركة في جوهرها .

شباب (Jeunesse) : « وغمرتني موجة من الغضب على نفسي ، غضب على
عمرى آنئذ ، على العمر الغنائي الأحرق ...» (المزحة) .

كيتش (Kitsch) : عندما كنت أكتب **خفة الكائن الهشة** ، كنت أشعر بشيء من
القلق ، لأنني جعلت من كلمة «كيتش» إحدى الكلمات – الدعائم في الرواية . والواقع أن
هذه الكلمة كانت لاتزال حتى فترة قريبة شبه مجهولة في فرنسا ، أو أنها معروفة من
خلال معنى شديد الفقر ، ففي الترجمة الفرنسية لمقال هيرمان بروخ الشهير ترجمت
كلمة «كيتش» بـ«الفن الرخيص» ، وهي ترجمة خاطئة ؛ لأن بروخ يبين أن الكيتش
هو شيء آخر يختلف عن مجرد العمل الفني الرديء . هناك الموقف الكيتش ، والسلوك
الكيتش ، أما حاجة الإنسان – الكيتش (Kitschmensch) إلى الكيتش ، فهي حاجة
المرء لأن يرى نفسه في مرآة الكذب المُجملة ، وأن يتعرف ذاته من خلالها برضى متأثر.
يرتبط الكيتش تاريخياً في نظر بروخ بالرومانتيكية العاطفية في القرن التاسع عشر ،
ولما كان القرن التاسع عشر في ألمانيا وفي أوروبا الوسطى أكثر رومانتيكية (وأقل
واقعية) مما كان عليه في أمكنة أخرى ، فقد ازدهر الكيتش فيهما ازدهاراً خارقاً ،
وفيهما ولدت كلمة كيتش ولاتزال تستخدم بصورة طبيعية . في براغ ، رأينا في
الكيتش عدواً رئيسياً للفن ، وليس الأمر كذلك في فرنسا ، ففي فرنسا يعارض الفن
الحقيقي بالتسلية ، والفن العظيم بالفن الخفيف أو الثانوي ، أما بالنسبة لي فإنني لم
أكن منزعاً على الإطلاق من روايات أجاثا كريستي ! ، وبالمقابل فإن تشايكوفسكي
ورحمانينوف وهوروفيتز وهو يعزف على البيانو والأفلام الهوليودية الكبرى من أمثال
كرامر ضد كرامر ودكتور جيغا (بالباسترناك المسكين !) هو ما أكرهه بعمق
وبإخلاص ، بل إنني أزداد انزعاجاً من روح الكيتش الموجودة في الأعمال التي يدعى
شكلها الحداثوية . (وأضيف : لقد كان النفور الذي شعر به نيتشه إزاء «الكلمات
الجميلة» و«معاطف الاستعراضات» لفكتور هوجو ، هو القرف المبكر من الكيتش) .

بشع (Laid) : بعد خيانات زوجها العديدة ، وصداماتها الشاقة مع رجال الشرطة ، تقول تيريزا : «لقد صارت براغ بشعة » ، أراد بعض المترجمين أن يستبدلوا كلمة بشع بكلمة «مرعبة» أو «لاتطاق» ، فقد بدا لهم من غير المنطقي أن تكون الاستجابة لوضع أخلاقي من خلال حكم جمالي ، لكن كلمة بشع لاتقبل الاستبدال : فبشاعة العالم الحديث المهيمنة – والتي يحجبها بصورة رحمانية الاعتقاد عليها – تنبثق فجأة في أى لحظة من لحظات ضيقنا .

خفة (Légèreté) : وجدت خفة الكائن الهشة من قبل في المرحه : «كنت أمشى على هذه الأرصفة المغبرة ، وأشعر بثقل خفة الخواء الذي كان يثقل حياتي ..»

وفي الحياة هي في مكان آخر : «كان جاروميل يحلم أحياناً أحلاماً مريعة : كان يحلم أن عليه أن يرفع شيئاً في غاية الخفة ، فنجان شاي ، ملعقة ، ريشة ، وأنه كان لايقوى على ذلك ، وأنه كان أضعف بقدر ما كان الشيء أخف ، وأنه كان يبرزح تحت خفته»

وفي فالس الوداعات : «عاش راسكولينكويف جريمته كمأساة وانتهى إلى الرزوح تحت وطأة فعله ، ويدهش جاكوب من أن يكون فعله من الخفة بحيث أنه لايرهقه ، بحيث أنه لايزن شيئاً ، ويتساعل عما إذا لم تكن هذه الخفة تثير الرعب بصورة مختلفة عن الشاعر الهيستيرية للبطل الروسي»

وكتاب الضحك والنسيان : «هذا الجيب الخاوي في المعدة ، هو بالضبط هذا الغياب الذي لايحتمل للثقل ، وكما أنه يمكن لطرف أن يتغير في أى لحظة إلى ضده ، فإن الخفة وقد بلغت حدودها القصوى قد صارت الثقل الرهيب للخفة ، وتعلم تامينا أنها لن تستطيع تحملها ولو مجرد ثانية إضافية»

لم أنتبه إلى هذه التكرارات – مذهباً – إلا عندما كنت أعيد قراءة ترجمات كتبي كلها ! ثم إنني تعزيت : إذ لا يكتب الروائيون جميعاً – على وجه الاحتمال – إلا ضرباً من تيمة (الرواية الأولى) مع تنويعات عليها .

لازمة (Litanie) : تكرار : مبدأ التأليف الموسيقي . لازمة : كلام صار موسيقي ، أود أن تتحول الرواية في مقاطعها التأملية من وقت إلى آخر إلى غناء ، هوذا مقطع من لازمة في المرحه تم تأليفه حول كلمة بيتي :

«... وكان يبدو لي أن داخل هذه الأغنيات يتواجد مخرجي ، علامتي الأصلية ، بيتي الذي غدرته ، لكنه كان بالأحرى بيتي أنا (بما أن أشد ضروب الشكوى إيلاًماً

يرتفع من البيت المغدور) ، لكنى كنت أفهم فى الوقت ذاته أن بيتى هذا لم يكن من هذا العالم (ولكن أى بيت هذا إن لم يكن من هذا العالم ؟) ، وأن كل ما كنا نغنيه لم يكن إلا ذكرى ، صرحاً ، بقية خيالية لما لم يعد له وجود ، وكنت أشعر أن أرض بيتى هذا كانت تهرب من تحت قدمى وأنتى كنت أنزلق - والكلارينت بين شفتى - فى عمق السنوات والقرون ، فى عمق بلا قرار ، وكنت أقول لنفسى بدهشة إن بيتى الوحيد كان بالضبط هذا الهبوط ، هذه السقطة ، الباحثة والشرهة ، وكنت أستسلم لها وللذة دوارى» (المزحة ، عن الترجمة الفرنسية النهائية).

فى الطبعة الأولى الفرنسية ، كانت كل التكرارات مستبدلة بمتراصفات :

«... كان يبدو لى أن داخل هذه المقاطع الغنائية ، كنت فى بيتى ، وأنتى نتيجتها ، وأن هويتها كانت علامتى الأصلية ، مأوى الذى كان وقد تحمل خيانتى ، ينتمى إلى أكثر (بما أن أشد ضروب الشكوى إيلاًماً يرتفع من العش الذى لم نعد نستحقه) ، حقاً إننى كنت أفهم لفورى أنه لم يكن من هذا العالم (ولكن أى مبيت يمكن أن يكون إن لم يكن موجوداً فى هذه الدنيا ؟) ، وأنه لم تكن لمادة أغانينا وألحاننا من سماكة سوى سماكة الذكرى ، صرحاً ، بقية مجازية لواقع خارق لم يعد له وجود ، وكنت أشعر تحت قدمى هرب قاعدة البناء لهذا المأوى ، وكنت أشعر أنى أنزلق ، والكلارينت بين شفتى - مرمياً فى هاوية السنوات والقرون - فى هوة بلا قرار ، وكنت أقول لنفسى وكلى دهشة أن هذا النزول كان ملجئى الوحيد ، هذه السقطة الباحثة الشرهة ، وأن أترك نفسى على هذا النحو تجرى بكلّيتها إلى لذة دوارى » (المزحة ، عن الترجمة الفرنسية الأولى) .

لقد حطمت المترادفات لا موسيقى النصّ فحسب ، بل كذلك وضوح المعنى (انظر : تكرارات .)

كتاب (Livre) : ألف مرة سمعت فى مختلف البرامج الإذاعية : «...كما قلت ذلك فى كتابى ...» (comme je le dis dans mon livre...) يلفظ المقطع اللفظى (Li) شديد الطول وأكثر علواً بثمانى وحدات على الأقل من المقطع اللفظى السابق .

وعندما يقول الشخص نفسه «...كما جرت العادة فى مدينتى » (...comme c'est l'usage dans ma ville) ، فإن الفاصل بين المقطعين اللفظيين (ma) و(ville) يكاد يكون فاصلة رباعية واحدة .

«كتابى mon livre» - مصعد صوتى نحو التلذذ الذاتى .

غنائى (Lyrique) : فى خفة الكائن الهشة ، يجرى الحديث عن نمطين ممن يجرون وراء النساء : زير النساء الغنائى (الذى يبحث فى كل امرأة عن مثله الخاص به) وزير النساء الملحمى (الذى يبحث لدى النساء عن التنوع اللانهائى للعالم النسائى) ، وهو ما يستجيب إلى التمييز الكلاسيكى بين الغنائى والملحمى (والدرامى) ، وهو تمييز لم يظهر إلا نحو نهاية القرن الثامن عشر فى ألمانيا وطور بمهارة فى علم الجمال لهيجل: فالغنائى هو التعبير عن الذاتية التى تعترف لنفسها ، أما الملحمى فيصدر عن هوى الاستحواذ على موضوعية العالم . يتجاوز الغنائى والملحمى فى نظرى المجال الجمالى ، إنهما يمثلان موقفين ممكنين للإنسان إزاء نفسه وإزاء العالم وإزاء الآخرين (العصر الغنائى = عصر الشباب) ، ومن المؤسف أن هذا المفهوم للغنائى والملحمى غير مألوف لدى الفرنسيين مما أرغمنى على الموافقة فى الترجمة الفرنسية على أن يصير زير النساء الغنائى المضاجع الرومانتيكى ، وزير النساء الملحمى المضاجع الفاسق ، وكان ذلك أفضل الحلول لكنه مع ذلك أحرزنى قليلاً .

غنائية (Lyrisme) : (وثورة) « الغنائية نشوة ، والإنسان ينتشى كيما يمتزج بالعالم بصورة أسهل ، لا تريد الثورة أن تُدرَس وأن تُلاحظ بل تريد أن نلتحم بها ، وبهذا المعنى فهى غنائية ، والغنائية ضرورية لها » (الحياة هى فى مكان آخر) . «كان الجدار الذى سجن وراءه الرجال والنساء مغطى بكامله بالزجاج ، وكانوا يرقصون أمامه ! أوه ، ليست رقصة جنائزية ، هنا كانت البراءة ترقص » ، البراءة مع ابتسامتها الدموية « (الحياة هى فى مكان آخر) .

ماتشو (Macho) : (وعدو المرأة) يولع الماتشو بالأنوثة ويرغب فى السيطرة على من يولع به ، وإذ يمجّد الأنوثة النموذجية للمرأة المسيطر عليها (أمومتها ، خصوبتها ، ضعفها ، طابعها البيئى ، عاطفيتها ، إلخ .) ، فإنه يمجّد رجولته هو ، وبالمقابل ، يرتعد عدو المرأة من الأنوثة ويهرب من النساء اللواتى يفضن أنوثة . إن المثل الأعلى للماتشو هو : الأسرة ، أما المثل الأعلى لعدو المرأة فيتجلّى فى العزوبية مع كثير من العشيقات ، أو : الزواج بامرأة محبوبة دون أطفال .

تأمل (Méditation) : هناك ثلاث إمكانات أولية أمام الروائى : أن يقصّ قصة (فيلدينج) ، أن يصف قصة (فلوبيير) ، أن يفكر قصة (موزيل) ، كان الوصف الروائى

فى القرن التاسع عشر على انسجام مع روح العصر (الوضعية ، العلمية) ، وتأسيس رواية على تأمل مستمر يعنى المضى فى القرن العشرين ضد روح العصر الذى لم يعد يحب التفكير على الإطلاق .

شكراً (Merci) : لم تنطوى هذه الكلمة⁽¹⁷⁾ على رنين قاس بالفرنسية ؟ إنها لاتقنع إلا إذا كانت ساخرة . فأنت تغيظ أحدهم فيجيبك : «شكراً» ، لكن الصيغة التى تتألق فيها هذه الكلمة هى : أن تكون تحت رحمة ، أن تكون عرضة ، أن تكون العوبة . être à la merci

عدو المرأة (Misogyne) : كل واحد منا يواجه منذ أيامه الأولى أمًا وأبًا ، أنوثة ورجولة ، ومن ثم فنحن مطبوعون إذن بعلاقة منسجمة أو غير منسجمة مع هذين النموذجين . إن من يخاف المرأة (عدو المرأة) لايتواجد بين الرجال فحسب ، بل كذلك بين النساء ، ويقدر ما نلتقى أعداء للمرأة نلتقى كارهات الرجال (الذين يعيشون واللواتى يعشن بدون انسجام مع نمط الرجال) ، هذه المواقف عبارة عن إمكانات مختلفة ومشروعة للشرط الإنسانى . لم تطرح المانوية النسائية أبداً على نفسها السؤال الخاص بكراهية الرجال ، وحوّلت عداوة المرأة إلى مجرد شتيمة ، وهكذا تجنبنا المحتوى النفسى لهذا المفهوم الوحيد الذى ينطوى على الأهمية .

حديث (Moderne) : (الفن الحديث ، العالم الحديث) . هناك الفن الحديث الذى يتماهى بنشوة غنائية مع العالم الحديث . أبولينير ، تمجيد التقنية ، فتنة المستقبل ، معه وبعده : ماياكوفسكى ، ليجيه ، المستقبليون ، الطليعيون ، لكن على النقيض من أبولينير هناك كافكا – العالم الحديث بوصفه متاهة يضع فيها الإنسان . الحداثة المضادة للغنائية ، المضادة للرومانتيكية ، الشكاكة ، النقدية . مع وبعد كافكا : موزيل Musil ، بروخ Broch ، جومبروفيتز Gombrowicz ، بيكيت Beckett ، يونيسكو Ionesco ، فيليني Fellini ... ويقدر مانغوص فى المستقبل بقدر مايتعاضم تراث «الحداثة المضادة للحديث» .

(17) بالفرنسية طبعاً ، حيث تتخذ الكلمة معان مختلفة كذلك ، حسب موقعها فى الجملة أو الموقف الذى تستخدم فيه كما سنرى . (هـ . م .)

حديث (Moderne) : (أن تكون حديثاً) فى نحو عام ١٩٢٠ كتب الروائى الطليعى التشيكى الكبير فلاديسلاف فانكورا **Vladislav Vancura** : «جديد ، جديد ، جديد هو نجم الشيوعية ، ولاحداثه خارجة عنه» ، وهكذا سارع كل جيله إلى الحزب الشيوعى حتى لايفوته أن يكون حديثاً ، وقد مهر انحطاط الحزب الشيوعى تاريخياً ، ماإن تواجد فى كل مكان خارج الحداثه» ، ذلك لأن صيغة «يجب أن تكون بالتأكيد حديثاً» قد قادت رامبو ، والرغبة فى أن يكون المرء حديثاً هى نموذج - أى أمر لاعقلانى - قد ترسّخ فينا بعمق ، شكل ملح متغير المضمون وغير محدد : حديث من يجهر بأنه حديث ويُقبل على أنه كذلك ، تعرض الأم لوجون فى **Ferdydurke** كعلامات للحدث «هيئتها الوقحة للذهاب نحو المراحيض التى كان يتوجّه الناس إليها فى الماضى خلسة» ، إن **Ferdydurke** لجومبروفيتز هى تبديد الوهم الأشد ألقاً لنموذج الحديث .

خداع (Mystification) : لفظ جديد مسلّ فى حدّ ذاته (مشتق من كلمة سرّ **mystère**) ظهر فى فرنسا فى منتصف القرن الثامن عشر ضمن بيئة ذات عقلية فاسقة للدلالة على الخدع ذات الطابع الهزلى حصراً . كان عمر ديدرو سبعة وأربعين عاماً عندما دبر خدعة خارقة بجعله المركز كرواسمار ، يعتقد أن راهبة شابة مسكينة تسأل حمايته ، فخلال عدة أشهر يكتب للمركز المتأثر رسائل موقعة من هذه المرأة التى لاوجود لها . الراهبة **La Religieuse** - ثمرة خدعة : سبب إضافى لنحب ديدرو وعصره . الخداع : الطريقة الفعالة كيلا نحمل العالم محمل الجد .

اللا وجود (Non - être) : «...الموت المزرق بحنان كاللا - وجود» لايسعنا القول : «مزرق كالعدم» : لأنّ العدم ليس مزرقاً ، وهو برهان على أنّ اللا - وجود والعدم هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف .

فحش (Obscénité) : نستخدم الكلمات الفاحشة فى لغة أجنبية ، لكننا لانشعر بها كذلك ، فالكلمة الفاحشة المنطوقة مع نبرة أجنبية تصير هزلية ، صعوبة أن يكون المرء فاحشاً مع امرأة أجنبية . الفحش : الجذر الأعرق الذى يربطنا إلى وطننا .

أوكتافيو (Octavio) : كنت أقوم بتحرير هذا القاموس عندما كانت الهزة الأرضية الرهيبة تقوم فى وسط المكسيك حيث يعيش أوكتافيو باز **Octavio Paz** وزوجته مارى جو ، تسعة أيام مضت دون أى خبر عنهما ، وفى يوم ٢٧ أيلول (سبتمبر) رنّ

الهاتف : رسالة من أوكتاڤيو ، وأشرب نخبه ، وأجعل من اسمه العزيز جداً - العزيز جداً - الكلمة السابعة والأربعين من هذه الكلمات السبعين .

مبدع (Oeuvre) : «من المخطط إلى المبدع ، يتم عبور الطريق جثواً» ، لايسعنى أن أنسى هذا البيت الشعري لڤلاديمير هولان ، وإننى أرفض أن أضع رسائل إلى فليس و القصر على المستوى ذاته .

العطالة (Oisiveté) : أم كل الرذائل ، لايهمنى إن كانت موسيقى هذه الكلمة باللغة الفرنسية تبدو لى على قدر كبير من السحر ، ذلك بفضل الشراكة الصوتية القائمة فى الكلمة الفرنسية بين عصفور الصيف Oiseau d'été والعطالة Oisiveté .

العمل (Opus) : عادة المؤلفين الموسيقيين الممتازة ، فهم لايعطون رقماً للعمل إلا للمبدعات التى يعترفون بها بوصفها «صالحة» ، وهم لايعطون رقماً للمبدعات التى تنتمى إلى فترة ما قبل نضجهم ، أو إلى مناسبة عابرة ، أو تلك التى ليست أكثر من تمرين ، فقطعة من قطع بيتهوڤن غير المرقمة - كقطعة تنويعات لسالييرى مثلاً - ضعيفة حقاً ، لكن ذلك لاخيبننا ، إذ إن المؤلف الموسيقى نفسه قد حذرنا ، وإنها لمسألة أساسية لكل فنان : بئى مؤلف يبدأ مبدعه «الصالح» ؟ لم يجد ياناسيك Janacek أصالته إلا بعد الخامسة والأربعين ، وإننى لأتألم عندما أستمع إلى بعض الأعمال التى بقيت من مرحلته السابقة ، قام ديبوسى قبل وفاته بتحطيم كل المخططات ، كل ماتركه دون اكتمال . إن أقل خدمة يمكن لمؤلف أن يقوم بها لمبدعاته : أن يكتس ماحولها .

نسيان (Oubli) : «إن نضال الإنسان ضد السلطة هو نضال الذاكرة ضد النسيان» . غالباً مايستشهد بهذه الجملة من كتاب الضحك والنسيان التى يلفظها أحد أبطال الرواية ، ميريك ، بوصفها رسالة الرواية ، ذلك أن القارئ يتعرف فى الرواية أولاً على «ما هو معروف أصلاً» . و «المعروف أصلاً» لهذه الرواية هو تيمة أرويل الشهيرة : النسيان الذى تفرضه السلطة الشمولية ، لكنى رأيت جدة حكاية ميريك فى مكان آخر تماماً ، فميريك هذا الذى يجهد بكل قواه كيما لا ننساه (هو وأصدقائه ومعركتهم السياسية) يقوم أيضاً بالمستحيل لكى يجعلنا ننسى الآخر (عشيقته السابقة التى يخجل منها) . إن إرادة النسيان هى فى الأساس قبل أن تصبح مشكلة سياسية

مشكلة أنثروبولوجية : لقد كان الإنسان على الدوام يرغب في إعادة كتابة سيرته الذاتية ، وفي أن يغير الماضي ، وفي أن يمحو الآثار ، آثاره وآثار الآخرين . إن إرادة النسيان أبعد من أن تكون مجرد رغبة في الغش ، لم يكن لدى سابينا أى سبب لتخفى أى شيء ، ومع ذلك فهي مدفوعة برغبة لاعقلانية لتجعل من نفسها منسية ، النسيان : هو في آن واحد ظلم مطلق وعزاء مطلق . إن الفحص الروائي لقيمة النسيان هو بلا نهاية وبلا نتيجة .

مشجب (Portemanteau) : شيء سحري ، يراه لودفيج في اللحظة التي يبحث فيها عن هيلينا ويتخيلها منتحرة : كان الجذع المعدني القائم على ثلاثة أقدام يتوزع في قمته إلى ثلاث شعب ، لم تكن هناك أية ثياب معلقة عليها ، وكان يبدو يتيماً في هيئته الإنسانية الغامضة ، وكان عريه المعدني وأذرعه المرفوعة على نحو مضحك يغمرنى بالقلق ، وفيما بعد : «...مشجب معدني ضئيل يرفع الأذرع كجندى يستسلم» ، لقد حلمت أن أضع على غلاف رواية المزحة صورة مشجب .

تكرارات (Répétitions) : يشير نابوكوف إلى أنه في بداية رواية أنا كارنينا ، في النص الروسي ، تتكرر كلمة «بيت» ثماني مرات في ست جمل ، وأن هذا التكرار كان زخرفة مقصودة من قبل المؤلف ، ومع ذلك لا تظهر كلمة «البيت» في الترجمة الفرنسية إلا مرة واحدة ، أما في الترجمة التشيكية فلا تظهر أكثر من مرتين ، وفي الكتاب ذاته ، في كل مرة كتب فيها تولستوى «skazal» (قال) : أجد في الترجمة نطق : طفق ، صرخ ، استنتج ، إلخ . يعشق المترجمون المترادفات عشقاً جنونياً ، (أرفض مفهوم المترادفات ذاته : كل كلمة لها معناها الخاص بها ، ولا يمكن من حيث المعنى لأى كلمة أخرى أن تحل محلها) . يقول باسكال : «عندما تتواجد كلمات مكررة في خطاب ما ، وعندما نحاول تصحيحها ونجد أنها من الصحة بحيث أننا نفسد الخطاب إذا ما غيرناها ، يجب أن نتركها كما هي : لأنها علامة الخطاب» . التفنن اللعبي في التكرارات في المقطع الأول من أحد أجمل الأعمال النثرية الفرنسية : «كنت أحب الكونتيس دو... حباً جنونياً ، كان عمري عشرين عاماً ، وكنت ساذجاً ، خائنتني ، فغضبت ، وتركتني ، كنت ساذجاً ، وكنت أسفاً عليها ، كان عمري عشرين عاماً ، وغفرت لي : ولما كان عمري عشرين عاماً ، وكنت ساذجاً ، مخدوعاً على الدوام ، ولكن غير مهجور ، كنت أظن نفسي أكثر العشاق محبة ، ومن ثم أسعد الرجال ...» (فيقان دونون : بلا غد (Vivant Denon, Point de lendemain)(انظر : لازمة).

إعادة الكتابة (Rewriting) : مقابلات ، محادثات ، أقوال منقولة ، اقتباسات وتسجيلات سينمائية وتلفزيونية ، إعادة الكتابة بوصفها روح العصر، «ذات يوم ستصير كل الثقافة الماضية موضع إعادة كتابة كاملة ومنسية تماماً وراء إعادة كتابتها» (مقدمة جاك وسيدّه) ، و : «فليهلك كل الذين يسمحون لأنفسهم بإعادة كتابة ماسبق له أن كتب ! ليخوزقوا وليحرقوا على نار هادئة ! ليخصوا ولتقطع آذانهم !» (السيد في جاك وسيدّه) .

ضحك (Rire) (أوربي) : كان المرح والهزل لا يزالان بالنسبة لرابليه يؤلفان شيئاً واحداً ، وفي القرن الثامن عشر كانت فكاهة ستيرن وديدرو عبارة عن ذكرى رقيقة وحنون لمرح رابليه . في القرن التاسع عشر كان جوجول فكاهياً كئيباً ، كان يقول «إذا نظرنا بانتباه وبصورة مطوّلة إلى قصة مضحكة فإنّها تصير بالتدريج حزينة» ، لقد نظرت أوربا إلى قصة وجودها الخاص بها المضحكة خلال زمن كان من الطول بحيث تحولت الملحمة المرحّة لرابليه في القرن العشرين إلى مهزلة يائسة ليونيسكو الذي يقول : «هناك القليل من الأشياء التي تفصل المرعب عن المضحك» ، وهكذا يستكمل التاريخ الأوربي للضحك دورته .

رواية (Roman) : هي الشكل الأكبر من النثر الذي يفحص فيه المؤلف حتى النهاية وعبر ذوات تجريبية (شخصيات) بعض تيمات الوجود الكبرى .

رواية (Roman) : (و شعر) . ١٨٥٧ : أعظم سنة في القرن ، أزهار الشر : يكتشف الشعر الغنائي ميدانه الخاص وجوهره . مدام بوّقاري : للمرة الأولى هناك رواية مستعدّة لتحمل مسؤولية أرفع متطلبات الشعر (استهداف «البحث قبل كلّ شيء عن الجمال» ، أهميّة كلّ كلمة خاصة ، موسيقى النص الزخمة ، هدف الجدة مطبّقاً على كلّ جزء صغير) . اعتباراً من ١٨٥٧ سيصير تاريخ الرواية تاريخ «الرواية وقد صارت شعراً» ، لكنّ تحمل مسؤولية متطلبات الشعر شيء يختلف تماماً عن جعل الرواية غنائية (التخلي عن سخريتها الجوهرية ، إهمال العالم الخارجي ، تحويل الرواية إلى اعترافات شخصية ، وإرهاقها بالزخارف) . إنّ أكبر الروائيين الذين صاروا شعراء «مضادّون للغنائية بصورة عنيفة : فلوبيير ، جويس ، كافكا ، جومبروفيتز . الرواية = شعر مضاد للغنائية .

رواية (Roman) (أوربية) : إن تاريخ (التحول المتحد والمستمر) الرواية (كل ما نطلق عليه الرواية) لوجود له ، هناك فقط تواريخ للرواية : للرواية الصينية ، للرواية الإغريقية الرومانية ، للرواية اليابانية ، للرواية فى القرون الوسطى ، إلخ ، أما الرواية التى أسميها أوربية فقد تشكّلت فى جنوب أوربا فى فجر الأزمنة الحديثة وتمثّل كياناً تاريخياً فى ذاته سيوسع فيما بعد من فضائه إلى ماوراء أوربا الجغرافية (ولاسيما فى الأمريكتين) ، وبسبب غنى أشكالها ، والقوة المركزة بصورة مذهلة لتطورها ، ودورها الاجتماعى ، فليس للرواية الأوربية (والأمر ذاته ينطبق على الموسيقى الأوربية) أى مثل فى أى حضارة أخرى .

روائى (Romancier) (وكاتب) : أعيد قراءة مقال سارتر القصير «ماهى الكتابة؟» ، لم يستخدم فيه كلمتى رواية أو روائى على الإطلاق ، إنّه لا يتحدث إلا عن كاتب النثر ، وهو تمييز صحيح ، فالكاتب يملك أفكاراً جديدة وصوتاً لا يقلد ، وبوسع أن يستخدم أى شكل (بمافى ذلك الرواية) ، وكل ما يكتبه يؤلف مادام مطبوعاً بأفكاره ومحمولاً بصوته وجزءاً من مبدعه . روسو ، شاتوبريان ، جيد ، كامو ، مونترلان .

لا يقيم الروائى كبير وزن لأفكاره ، إنّه مكتشفٌ يجهد متلمساً فى الكشف عن جانب مجهول من الوجود ، إنّه ليس مفتوناً بصوته ، بل بشكل يتابعه ، والأشكال التى تستجيب لمتطلبات حلمه هى وحدها التى تؤلف جزءاً من مبدعه . فيلدينج ، ستيرن ، فلوير ، بروسست ، فوكنر ، سيلين ، كالفينو .

إن الكاتب يتسجّل على البطاقة الروحية لزمّنه ، ولأمتّه ، وعلى بطاقة تاريخ الأفكار ، والظرف الوحيد الذى يسعنا فيه إدراك قيمة رواية ما هو ظرف تاريخ الرواية الأوربية . ليس على الروائى تقديم حساب لأحد ، باستثناء سرقانتس .

روائى (Romancier) (وحياته) : سنل الروائى كاريل كابيك Karel Capek لماذا لا يكتب الشعر وكان جوابه : «لأننى أكره الحديث عن نفسى» ، ويقول هرمان بروخ عن نفسه وعن موزيل وعن كافكا : «لانملك ثلاثتنا سيرة حقيقية» ، وهذا لايعنى أنّ حياتهم كانت فقيرة بالأحداث ، بل إنّها لم تكن معدّة لتكون مميزة ، لتكون عامّة ، لتصير سيرة مكتوبة . يقول نابوكوف «أكره أن أدس أنفى فى حياة كبار الكتاب ، ولن يكشف أى كاتب سيرة الغطاء عن حياتى الخاصة» . مثل مشهور : فالروائى يهدم بيت حياته كيما يبنى بالحجارة بيت روايته . يفكك كُتّابُ سيرة الروائى إذن ماصنعه الروائى ، ويعيدون صنّع مافككه ، ولايستطيع عملهم أن يضىء قيمة رواية ما ولا

معناها ، وربما استطاع بالكاد أن يتعرف على بعض الحجارة . فى اللحظة التى كان فيها كافكا يسترعى الانتباه أكثر من جوزيف «ك» . فإن عملية موت كافكا اللاحق قد بدأت .

إيقاع (Rythme) : أكره أن أسمع دقات قلبى التى تذكرنى دون هوادة أن زمن حياتى موقوت ، ولذلك كنت دوماً أرى فى وحدات القياس التى تستهل الكتابات الموسيقية شيئاً جنائزياً ، لكن كبار معلّمي الإيقاع عرفوا كيف يسكتون هذه الدقة الرتيبة المنتظرة ويحولون موسيقاهم إلى حرم مغلق من «زمن خارج الزمن» . كبار البوليفونيين : الفكر الكونترپوانتى الأفقى حطّ من أهمية وحدة القياس . بيتهوڤن : نكاد لانتميز فى مرحلته الأخيرة وحدات القياس من شدة تعقيد الإيقاع ، ولاسيما فى الحركات البطيئة . إعجابى بأوليڤييه ميسيان : فبفضل تقنيته القائمة على الوحدات الإيقاعية الصغيرة المضافة أو المسحوبة ، يبتكر بنية زمنية غير متوقعة لايمكن حسابها ، زمن مستقل كلياً (زمن بعد «نهاية الزمن» ، كما نستعيد عنوان رباعيته) ، فكرة مسبقة : تتجلى عبقرية الإيقاع بالدقة المعلنة بصورة صاخبة . خطأ . البدائية الإيقاعية المرهقة لموسيقى الروك : فخفقان القلب يضخم كيلا ينسى الإنسان ولو خلال ثانية واحدة سيره نحو الموت .

سرمدى (Sempiternel)(18) : ليست هناك أى لغة تعرف كلمة كهذه الكلمة ، على هذا القدر من الطلاقة بالنسبة للأبدية ، الروابط فى العلاقات الرنينية : أشفق s'apitoyer - مهرج pitre - يرثى له piteux - كامد terne - أبدى éternel : المهرج الذى يشفق على أبدى كامد على هذا النحو le pitre s'apitoyant sur le si terne éternel .

سوفيأتى (Soviétique) : لأستخدم هذه الصفة . اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية : «أربع كلمات ، أربع أكاذيب» (كاستورياديس Castoriadis) ، الشعب السوفيأتى : ساتر لفظى يجب أن تنسى وراءه كل أمم الإمبراطورية المروسة . إن كلمة «سوفيأتى» لاتناسب القومية العدوانية لروسيا الشيوعية الكبرى فحسب ، بل تناسب كذلك الحنين القومى للمنشقين ، فهى تسمح لهم بالاعتقاد أن روسيا (أى

(18) من الواضح أن كل مايتعلق بهذه الكلمات خصوصاً يقوم على صداها ككلمة فرنسية ، لاعلى دلالتها كمفهوم ، ومن الطبيعى أننا لن نعثر على كلمة عربية وتملك الصدى ذاته الذى تملكه الكلمة الفرنسية . لايسع الترجمة هنا إذن إلا أن تكون دالة أكثر منها ناقلة . (هـ . م)

روسيا الحقيقية) بفعل حوكة سحرية غائبة عن الدولة المسماة سوفياتية ، وأنها تستمر كجوهر لم يمس ، طاهر ، فى ملجأ من كل الاتهامات . الضمير الألماني : المجرور ، المجرم بعد الحقبة النازية . توماس مان : طرح الروح الألمانية القاسى على النقاش . نضج الثقافة البولونية : جومبروفيتز الذى يعنف بصورة مرحة «البولونية» . يستحيل بالنسبة لروسيا أن تعنف «الروسية» ، الجوهر الطاهر ، ولن نجد فيها أى مثيل لتوماس مان ، أو لجومبروفيتز .

تشيكوسلوفاكيا (Tchécoslovaquie) : لأستخدم أبداً كلمة تشيكوسلوفاكيا فى رواياتى رغم أن أحداثها بصورة عامة تجرى فيها ، هذه الكلمة المركبة على قدر كبير من الشباب (فقد ولدت فى عام ١٩١٨) دون جذور فى الزمان ، ودون جمال ، كما أنها تكشف عن الطابع التركيبى والحديث العهد (الذى لم يعرف تجربة الزمن) للشيء المسمى ، وإذا كان من الممكن نسبياً تأسيس دولة على كلمة قليلة الصلابة فلا يسعنا أن نؤسس عليها رواية ؛ ولذلك - ولكى أسمى بلد أبطال رواياتى - كنت أستخدم دوماً الكلمة القديمة بوهيميا . ليس ذلك صحيحاً من وجهة نظر الجغرافيا السياسية (فمترجمو رواياتى يقاومون ذلك غالباً) ، ولكن من وجهة نظر الشعر ، فهى التسمية الوحيدة الممكنة .

الأزمة الحديثة (Temps modernes) : حلول الأزمة الحديثة . اللحظة الجوهرية فى تاريخ أوروبا . الإله يصير *Deus absconditus* (الإله الغائب) ، والإنسان أساس كل شيء . ولدت الفردانية الأوروبية وولد معها وضع جديد للفن ، والثقافة ، والعلوم . وإنى لأواجه صعوبات فى ترجمة هاتين الكلمتين فى أمريكا ، فإذا كتبنا *modern times* يفهم الأمريكى : الحقبة المعاصرة ، عصرنا . إن الجهل بمفهوم الأزمة الحديثة فى أمريكا يكشف عن كل الشرخ القائم بين القارتين . ففى أوروبا ، نعيش نهاية الأزمة الحديثة ، نهاية الفردانية ، نهاية الفن بوصفه تعبيراً عن أصالة شخصية لايمكن استبدالها ، النهاية التى تعلن عن رتبة لاشببية لها ، لوجود لهذا الشعور بالنهاية فى أمريكا ، هى التى لم تعش ولادة الأزمة الحديثة ، وليست سوى وريثتها المتأخرة ، إنها تعرف معايير أخرى لما هى البداية ولما هى النهاية .

الخيانة (Trahir) : «ولكن ماهى الخيانة ؟ الخيانة هى الخروج من الصف ، هى الخروج من الصف والمضى نحو المجهول ، سابينا لاتعرف أجمل من الماضى نحو المجهول» (خفة الكائن الهشة) .

الشفافية (Transparence) : تعنى هذه الكلمة فى الخطاب السياسى والصحافى: الكشف عن حياة الأفراد أمام أنظار العامة ، وهو ما يحيلنا إلى أندريه بروتون ورغبته فى العيش فى بيت من زجاج تحت عيون الجميع . بيت من زجاج : يوتوبيا قديمة وفى الوقت ذاته أحد أفظع مظاهر الحياة الحديثة . قاعدة : بقدر ماتكون شئون الدولة كتيمة بقدر مايتوجب أن تكون شئون الفرد شفافة ؛ فعلى أن البيروقراطية تمثل شيئاً عاماً ، فهى مجهولة وسريّة ورمزيّة وغير واضحة ، فى حين أن الإنسان الخاص مرغم على الكشف عن صحته ، وماليته ، ووضع العائلة ولن يعود بوسعه أن يجد - إذا ماقرر حكم وسائل الإعلام الجماهيرية ذلك - لحظة واحدة من الحميمية فى الحب ولا فى المرض ولا فى الموت . إن الرغبة فى انتهاك حميمية الآخرين هى شكل دائم من أشكال العدوانية صار اليوم جزءاً من المؤسسات (البيروقراطية وبطاقاتها ، والصحافة ومخبريها) مبرراً أخلاقياً (الحق فى المعلومات وقد صار أول حق من حقوق الإنسان) ، وشاعرياً (بواسطة الكلمة الجميلة : الشفافية) .

اللباس الموحد (Uniforme, uni-forme) : «مادام الواقع يقوم على تماثل فى الحساب يمكن ترجمته إلى خطط ، فيجب أن يدخل الإنسان أيضاً فى الشكل الموحد (uni-formité) إذا ماأراد البقاء على اتصال مع الواقع ، وإنسان بلا لباس نظامى⁽¹⁹⁾ اليوم يعطى الانطباع باللاواقع ، كجسد أجنبى فى عالمنا» (هيدجر ، تجاوز الميتافيزيقا (Heidegger, Dépassement de la métaphysique) . لا يبحث المساح «ك» عن أخوة ما ، بل يبحث بيأس عن لباس موحد (أو شكل - موحد uni-forme) ، ودون هذا الشكل - الموحد ، دون اللباس الموحد للمستخدمين ، لايمك هذا «الاتصال مع الواقع» ، بل يعطى «الانطباع باللاواقع» . كان كافكا أول (قبل هيدجر) من أدرك تغير الوضع هذا : بالأمس ، كان لايزال بوسعنا أن نرى فى تعدد الأشكال وفى الإفلات من اللباس الموحد/الشكل الموحد مثلاً أعلى ، حظاً ، انتصاراً ، أمّا غداً ، فسوف يشكّل ضياع اللباس الموحد مصيبة مطلقة ، ونبدأ لما هو إنسانى نحو الخارج . منذ كافكا ، وبفضل الأجهزة الكبرى التى تحسب الحياة وتخططها تقدم تأخيد العالم تقدماً هائلاً ، إلا أنه عندما تصبح ظاهرة ما عامة ، يومية ، سائدة ، فإننا نكف عن تميزها ، وفى بهجة الحياة الأحادية الشكل يكف الناس عن أن يروا اللباس الموحد الذى يلبسونه .

قيمة (Valeur) : وضعت بنويّة الستينات مسألة القيمة بين قوسين ، ومع ذلك فإن مؤسس علم الجمال البنىوى يقول : « وحدة افتراض القيمة الجمالية الموضوعية يمنح

(19) لباس موحد ، شكل موحد Uni-forme .

معنى للتطور التاريخي للفن» (جان موكاروفسكى : الوظيفة والمعيار والقيمة الجمالية بوصفها ظواهر اجتماعية ، براغ ١٩٣٤ Jan Mukarovsky: La Fonction, la norme et la valeur esthétique en tant que faits sociaux, Prague, 1934 . إن سؤال قيمة جمالية يعنى : محاولة الإحاطة بالاكشافات والمبتكرات وتسميتها والإضاءة الجديدة التى يلقىها مبدع على العالم الإنسانى ، وحدة المبدع الذى اعترف به بوصفه قيمة (المبدع الذى أدركت جدته وسميت) يمكن أن يصير جزءاً من «التطور التاريخي للفن» الذى ليس عبارة عن مجرد تنابع للوقائع ، بل متابعة للقيم ، ولو استبعدنا مسألة القيمة ، مكتفين بوصف (تيماتى ، أو سوسيولوجى ، أو شكلانى) مبدع (من مرحلة تاريخية أو من ثقافة ما ، إلخ) ، ولو وضعنا علامة المساواة بين كل الثقافات وكلّ الفعاليات الثقافية (باخ والروك ، القصص المصورة وبروست) ، وإذا كان نقد الفن (التأمّل حول القيمة) لا يجد مكاناً ليعبر عن نفسه ، فإن «التطور التاريخي للفن» سينشر الضباب على معناه ، وسينهار ، وسيصير مستودعاً هائلاً ومجانياً للمبدعات .

حياة (Vie) : فى مقالته الهجائية التى تحمل عنوان جثة ، يوبّخ بول إيلوار جثمان أناطول فرانس : «أمثالك ، أيتها الجثة ، لانحبهم ...» إلخ . ويبدو لى أن ماهو أهم من هذه الرفسة للنعش التبرير الذى يليها : «إنّ ما لا أستطيع تخيله دون أن تدمع عيناى ، أيتها الحياة ، لا يزال يتجلى اليوم فى الأشياء الصغيرة الزهيدة التى لم يبق سوى الحنان وحده من يدعمها الآن . الشك ، السخرية ، الجبن ، فرنسا ، الروح الفرنسية، ماهى : عاصفة من النسيان تجرّنى بعيداً عن كلّ هذا. الآننى لم أقرأ من قبل شيئاً ، ولم أر شيئاً مما يشين الحياة ؟».

وضع إيلوار فى مقابل الشك والسخرية : الأشياء الصغيرة الزهيدة ، والدموع فى العينين ، والحنان ، وشرف الحياة ، نعم ، الحياة بمعناها الواسع ! ، وراء الحركة غير الامتثالية على نحو مذهل ، روح الكيتش الأشد سطحية .

شيخوخة (Vieillesse) : «كان العالم العجوز يراقب الشباب الصاخبين ، وفهم فجأة أنّه الوحيد من يملك امتياز الحرية فى هذه القاعة ، لأنّه مسنّ ؛ ولايسع الإنسان أن يتجاهل رأى القطيع ورأى الجمهور والمستقبل إلا عندما يكون مسنّاً فقط . فهو وحيد مع موته القادم ، وليس للموت عيان ولاأذنان ، ولا يحتاج إلى أن يعجبه ، إن بوسعه أن يفعل ويقول مايشاء لنفسه أن يفعل وأن يقول « (الحياة هى فى مكان آخر). رامبرانت وبيكاسو ، بروختر وياناسيك ، باخ وفن الفوغ .

الجزء السابع

الرواية وأوربا

إذا كانت أهم جائزة تمنحها إسرائيل مخصصة للأدب العالمى ، فليس ذلك فيما يبدو لى وليد الصدفة ، بل نتيجة سنة راسخة ، إذ الواقع أن الشخصيات اليهودية الكبرى التى نشأت بعيدة عن موطنها الأصلي فى بيئة تتعالى على الأهواء القومية عبرت دوماً عن حساسية استثنائية من أجل أوروبا ، تتعالى على القوميات ، أوروبا يتم تصويرها لا كأرض بل كثقافة ، وإذا كان اليهود قد ظلوا حتى بعد خيبتهم المأساوية من أوروبا مخلصين لهذه الكوسموبوليتية الأوربية ، فإن إسرائيل - وطنهم الصغير الذى عثروا عليه أخيراً - ينبثق فى نظرى بوصفه قلب أوروبا، لكنه قلب غريب وُضع خارج الجسد .

وإننى لأتلقى اليوم بتأثر شديد الجائزة التى تحمل اسم القدس وطابع هذه الروح الكوسموبوليتية اليهودية الكبرى ، إننى ألتقاها كروائى . إننى أشدد على روائى ، ولأقول : كاتب ، فالروائى هو الذى يريد كما يرى فلوبيير أن يختفى وراء مبدعه ، أن يختفى وراء مبدعه يعنى التخلّى عن دور الشخص العام ، وليس ذلك من السهل اليوم حيث يتوجب على كل شئ ينطوى على أهمية ما أن يمر من خلال مشهد وسائل الإعلام الجماهيرية المضاء على نحو لا يحتمل والتى تقوم - خلافاً لقصد فلوبيير - بإخفاء المبدع وراء صورة مؤلفه . وفى هذا الوضع الذى لا يستطيع أى امرئ تفاديه كلياً تبدو لى ملاحظة فلوبيير كما لو أنها تحذير: ذلك إنه إذ يقبل القيام بدور الشخص العام يعرض الروائى للخطر مبدعه الذى يمكن أن يعتبر مجرد ملحق لحركاته ولتصريحاته ولمواقفه ، هذا فى حين أن الروائى ليس ناطقاً باسم أحد ، بل إننى سأذهب فى هذا التأكيد إلى درجة أن أقول إنه ليس ناطقاً حتى باسم أفكاره الشخصية . عندما كتب تولستوى أول نص لرواية أناكارينيا كانت أنا امرأة شديدة السّماجة ، ولم تكن نهايتها المأساوية إلا نهاية مبررة استحققتها ، فى حين أن النصّ النهائى للرواية مختلف جداً ، ولا أعتقد أن تولستوى قد غيّر من أفكاره الأخلاقية خلال الفترة التى تفصل بين كتابة النصين ، بل أكاد أقول إنه خلال الكتابة كان يستمع

لصوت آخر غير صوت قناعته الأخلاقية الشخصية ، كان يستمع إلى ما أحب أن أسميه
حكمة الرواية . كل الروائيين الحقيقيين يستمعون إلى هذه الحكمة التي تتجاوز
الأشخاص ، وهو ما يفسر أن الروايات الكبرى هي دوماً أكثر ذكاءً بقليل من مؤلفيها ،
أما الروائيون الأكثر ذكاءً من مبدعاتهم فعليهم أن ينصرفوا إلى مهنة أخرى .

ولكن ماهي هذه الحكمة ، ماهي الرواية ؟ هناك مثل يهودى يقول : **الإنسان يفكر ،
والإله يضحك** . ويوحى إلى هذا المثل أن أتخيل فرانسوا رابليه ، وقد استمع ذات يوم
إلى ضحكة الإله ، وأنه على هذا النحو ولدت فكرة أول رواية أوربية كبرى ، ويطيب لى
أن أفكر أن فن الرواية قد جاء إلى العالم بوصفه صدى لضحك الإله .

ولكن لم يضحك الإله أثناء رؤيته الإنسان الذى يفكر ؟ لأن الإنسان يفكر والحقيقة
تقلت منه ؛ لأنه بقدر ما يفكر البشر بقدر ما يتعد فكر الواحد عن فكر الآخر ، وأخيراً
لأن الإنسان لا يكون أبداً ما يفكر أنه كينونته ، ولم يتكشف هذا الوضع الأصولى
للإنسان الخارج من العصور الوسطى إلا فى فجر الأزمنة الحديثة : دون كيشوت
يفكر ، وسانشو يفكر ، ومع ذلك فلا تقلت منهما حقيقة العالم فحسب ، بل تقلت منهما
كذلك حقيقة الأنا الخاصة بهما ، وقد رأى وأدرك أوائل الروائيين الأوربيين هذا الوضع
الجديد للإنسان ، وأسسوا عليه فناً جديداً هو فن الرواية .

لقد ابتكر فرانسوا رابليه كثيراً من الألفاظ الجديدة التى استخدمت فيما بعد فى
اللغة الفرنسية ، وفى غيرها من اللغات ، لكن كلمة من هذه الكلمات نسيت وبوسعنا
الأسف على ذلك . إنها كلمة **agélaste** (20) ، وهى كلمة مأخوذة من اللغة الإغريقية
وتعنى : من لا يضحك ، من لا يملك حس الفكاهة . كان رابليه يكره الأجلاف ، كان
يخاف منهم . وكان يشكو أن الأجلاف كانوا «على قدر من الشراسة ضده» ، بحيث
كاد أن يكف عن الكتابة بصورة نهائية .

ليس هناك سلام ممكن بين الروائى وبين الجلف ، وبما أن الأجلاف لم يسمعوا
أبداً من قبل ضحك الإله ، فإنهم على قناعة من أن الحقيقة واضحة ، وأن على كل
الناس أن يفكروا بالأمر نفسه ، وأنهم هم أنفسهم على وجه التدقيق ما يفكرون أنهم
عليه . على أنه حين يفقد الإنسان على وجه الدقة اليقين بالحقيقة ورضى الآخرين
الإجماعى إنما يصير فرداً ، والرواية هي جنة الأفراد الخيالية ، إنها الأرض التى
لأحد فيها يملك الحقيقة ، لأننا ولا كارنين ، بل التى يحق للجميع فيها أن يفهموا بما
فى ذلك أنا وكارنين .

فى الكتاب الثالث من رواية جارجانتوا وپانتاجرويل **Gargantua et Pantagruel** ،
يشغل ذهن بانورج – أول شخصية روائية كبرى عرفتها أوربا – السؤال التالى : هل

(20) يمكن اقتراح مقابل لها : جلف وأجلاف .

عليه أن يتزوج أم لا؟ يستشير الأطباء والبصّارين والأساتذة والشعراء والفلاسفة الذين يستشهدون بدورهم بهيبوقراط وبأرسطو وبهوميروس وبهيراقليط وبأفلاطون ، ولكن بعد هذه الأبحاث العلمية الضخمة التي تحتل كل الكتاب لا يزال بانورج يجهل فيما إذا كان عليه أن يتزوج أم لا . أما نحن - القراء - فلا نعلم كذلك شيئاً ، لكننا بالمقابل قد سبرنا على مختلف الوجوه الممكنة موقفاً عجيباً ، بقدر ما هو بدائي ، هو موقف من لا يعرف ما إذا كان عليه أن يتزوج أم لا .

إن علم رابليه على ضخامته ينطوى على معنى آخر غير المعنى الذى ينطوى عليه علم ديكارت ، فحكمة الرواية مختلفة عن حكمة الفلسفة ، إذ ولدت الرواية لامن الروح النظرية بل من روح الفكاهة ، وأحد ضروب فشل أوربا يتمثل فى أنها لم تفهم أشد الفنون أوربيةً ، أى الرواية ، لاروحها ، ولا معارفها واكتشافاتها الواسعة ، ولا استقلالية تاريخها . إن الفن المستوحى من ضحك الإله هو - فى جوهره - ليس أسيراً بل مناقضاً لضروب اليقين الأيديولوجية ، وعلى مثال بنيلوب ، فهو يفكك خلال الليل خيوط السجادة التى قام بعقدتها اللاهوتيون والفلاسفة والعلماء فى النهار .

لقد اعتدنا فى الفترات الأخيرة على أن نتحدث عن القرن الثامن عشر بسوء ، ووصل بنا الأمر إلى مثل هذا الكلام المعاد : إن مصيبة الشمولية الروسية هى من عمل أوربا ، ولا سيما العقلانية الملحدة فى عصر التنوير ، وإيمانها فى قوة العقل المهيمنة ، ولأشعر بنفسى مختصاً للمجادلة ضد من يجعلون من فولتير مسئولاً عن الغولاغ ، لكنى فى المقابل أشعرنى مختصاً كيما أقول : إن القرن الثامن عشر ليس هو عصر روسو وفولتير وهولباش فحسب ، بل هو كذلك (إن لم يكن بوجه خاص) عصر فيلدنج وستيرن وجوته ولاكلو .

ومن كل روايات هذه الحقبة فإن رواية تريسترام شاندى للورنس ستيرن هى ما أفضل ، وهى رواية عجيبة ، فستيرن يفتحها بذكر الليلة التى حبلت أم تريسترام به ، لكن ما إن يبدأ فى الحديث عن ذلك حتى تفتنه مباشرة فكرة أخرى ، وهذه الفكرة تستدعى بالتداعى تأملاً آخر ، ثم نادرة أخرى ، بحيث أن الاستطراد يقود إلى استطراد آخر ، وينسى تريسترام بطل الكتاب خلال أكثر من مائة صفحة . هذه الطريقة الغريبة فى تأليف الرواية يمكن أن تظهر كما لو أنها لعبة شكلية ، سوى أن الشكل فى الفن هو دوماً أكثر من مجرد شكل ، فكل رواية - شئنا أم أبينا - تقترح جواباً عن السؤال : ما هو الوجود البشرى وأين يكمن شعره ؟ وقد استطاع معاصرو ستيرن - كفيلدنج مثلاً - أن يتذوقوا بصورة خاصة السحر الخارق للفعل والمغامرة ، أما الجواب المضمّر فى رواية ستيرن فهو مختلف : إذ إن الشعر يكمن بموجبها لا فى الفعل ، بل فى قطع الفعل .

وربما بدأ هنا بصورة غير مباشرة حوار كبير بين الرواية والفلسفة ، تعتمد عقلانية القرن الثامن عشر على جملة لايبنتز الشهيرة : **nihil est sine ratione** : لاشيء مما هو كائن بلا سبب ، ويفحص العلم الذى استثارته هذه القناعة بشراسة سبب كل شىء ، بحيث أن كل شىء يبدو قابلاً للشرح هو قابل للحساب . إن الإنسان الذى يريد أن يكون لحياته معنى يتخلى عن كل حركة لاسبب لها ولا غاية . كل السير قد كتبت على هذا النحو ، وتبدو الحياة كما لو أنها مسار يتألق بالأسباب ، وبالأثار ، وبضروب الفشل والنجاح ، أما الإنسان فإنه وقد ثبت نظره المتلهف على التسلسل السببى لأفعاله يسارع من عدوه المجنون نحو الموت .

وفى مواجهة هذا الاختصار للعالم إلى مجرد تتابع سببى للأحداث ، تؤكد رواية ستيرن من خلال شكلها وحده : لايقوم الشعر فى الفعل ، بل حيث يتوقف الفعل ، حيث يتحطم الجسر بين السبب وأثره ، وحيث يتسكع الفكر فى حرية عذبة عاطلة . إن شعر الوجود كما تقول رواية ستيرن يكمن فى الاستطراد ، إنه فيما لايمكن حسبانته ، إنه على الطرف الآخر من السببية ، إنه **sine ratione** ، بلا سبب ، إنه على الطرف الآخر من جملة لايبنتز .

لايمكننا إذن أن نحكم على روح عصر ما بموجب أفكاره ومفاهيمه النظرية حصراً دون أن نأخذ بعين الاعتبار الفن ولاسيما الرواية . لقد ابتكر القرن التاسع عشر القاطرة ، وكان هيجل على يقين من أنه قد أدرك روح التاريخ العام نفسه ، واكتشف فلوبيير الحماقة ، وأجرؤ على القول إن هذا هو أكبر اكتشاف للعصر الفخور بعقله العلمى .

من الطبيعى أننا لم نكن نشك حتى قبل فلوبيير بوجود الحماقة ، لكننا كنا نفهمها بصورة مختلفة قليلاً : فقد كانت تعتبر مجرد غياب بسيط للمعرفة ، عيب يمكن إصلاحه بالتعليم ، لكن الحماقة فى روايات فلوبيير تمثل بعداً لايفصل عن الوجود البشرى ، فهى تصاحب إيماً المسكينة عبر أيامها حتى سرير غرامها وحتى سرير موتها الذى سيتبادل خلال فترة طويلة أمامه جلفان مخيفان - هوميه وبورنيزيان - بلاهاتهما كما لو أنها خطاب رثاء ، لكن أكثر شىء مزعج وأكثر شىء مخز فى الرؤية الفلوبييرية للحماقة هو هذا : لاتمحي الحماقة أمام العلم ، والتقنية ، والتقدم ، والحدثة ، بل على العكس ، إنها مع التقدم تتقدم هى الأخرى أيضاً !

كان فلوبيير يجمع بهوى شرير الصيغ النمطية التى كان الناس من حوله يتلفظون بها ليظهروا بمظهر الأنكباء والمحيطين بكل شىء ، وقد ألف منها كتابه الشهير قاموس الأفكار المسبقة ، وانستخدم هذا العنوان لنقول : إن الحماقة الحديثة لا تعنى الجهل بل تعنى لا - تفكير الأفكار المسبقة . إن الاكتشاف الفلوبييرى بالنسبة لمستقبل

العالم أشدَّ أهميّة من أشد أفكار ماركس أو فرويد انقلابية ، ذلك أننا نستطيع تصوّر المستقبل دون صراع الطبقات ، أو دون التحليل النفسى ، لكننا لانستطيع تصوّره دون هذا الصعود الذى لايقاوم للأفكار المسبقة التى – وقد سُجّلت فى الحواسيب ونشرت من خلال وسائط الإعلام الجماهيرية – توشك أن تصير عما قريب قوّة تسحق كل فكرٍ جديدٍ وفردى ، وتخنق بذلك جوهر الثقافة الأوربية ذاته فى الأزمنة الحديثة .

بعد أن مضى حوالى ثمانين عاماً على تصوّر فلوبيير لبطلته إيماً بوقارى سيتحدث خلال الثلاثينات من هذا القرن روائى كبير آخر هو هرمان بروخ عن الجهد البطولى للرواية الحديثة التى تقاوم موجة الكيتش kitsch ، والتى ربما ستنتهى مسحوقة تحت وطأته . تشير كلمة الكيتش إلى موقف من يريد أن يثير الإعجاب بأى ثمن ولاكبر عدد من الناس ، ولكى تثير الإعجاب لابد من التأكيد على مايريد كل الناس سماعه ، ومن أن تكون فى خدمة الأفكار المسبقة ، فالكيتش هو ترجمة حماقة الأفكار المسبقة إلى لغة الجمال والانفعال ، فهو يستدرّ دموع عطفنا على أنفسنا ، وعلى كل مانفكره ونشعر به من أمور مبتذلة ، واليوم – وبعد خمسين سنة – لاتزال جملة بروخ تزداد حقيقة ، ونظراً للضرورة القصوى لإثارة الإعجاب ، وبالتالي حصر انتباه أكبر عدد ممكن من الناس ، فإن جمالية وسائط الإعلام الجماهيرى هى جمالية الكيتش التى لامفرّ منها ، وبقدرماتعائق وسائل الإعلام الجماهيرية وتخرق حياتنا بقدر مايصير الكيتش جماليتنا وأخلاقيتنا اليومية . حتى فترة متأخرة كانت الحداثة تعنى ثورة غير امتثالية ضد الأفكار المسبقة والكيتش ، أما اليوم فالحداثة تختلط مع الحيوية الإعلامية الجماهيرية الضخمة ، وأن تكون حديثاً يعنى أن تبذل جهداً جامحاً لكى تكون على علم بكلّ شىء ، لكى تكون مماثلاً ، لكى تكون أكثر مماثلة من كل من حولك ممن يماثلون ، لقد لبست الحداثة ثوب الكيتش .

إنّ الأجلاف ، ولا – تفكيراً للأفكار المسبقة ، والكيتش يؤلّفون العدو الوحيد ذاته ذا الوجوه الثلاثة للفن الذى ولد كصدى لضحك الإله ، والذى عرف أن يبدع هذا الفضاء التخيلى الساحر الذى لايمكك الحقيقة أحد فيه ، والذى يحق فيه لكل امرئ أن يكون مفهوماً . لقد ولد هذا الفضاء التخيلى مع أوربا الحديثة ، وهو صورة أوربا أو على الأقل حلمنا بأوربا ، حلمنا الذى شوّه مرّات عديدة ، لكنّه مع ذلك على قدرٍ من القوّة بحيث يوحّدنا جميعاً فى أخوة تتجاوز قارتنا الصغيرة تجاوزاً كبيراً ، لكننا نعلم أنّ العالم الذى يُحترَم فيه الفرد (عالم الرواية التخيلى وعالم أوربا الواقعى) عالم هشّ وزائل ، إذ إنّنا نرى فى الأفق جيوشاً من الأجلاف الذين يرصدوننا ، وبصورة دقيقة ، فى هذه الحقبة من الحرب غير المعلنة والدائمة ، وفى هذه المدينة ذات المصير الدرامى والمؤلّم ، فقد عازمت على ألا أتكلّم إلا عن الرواية ، ولا شكّ أنكم قد أدركتم أن ذلك لايعنى من جانبى ضرباً من الهرب أمام مسائل تعتبر خطيرة ، ذلك أنّه إذا كانت

الثقافة الأوربية تبدو لى اليوم مهددة - إذا كانت مهددة من الخارج ومن الداخل فى أعز ما تملكه ، أى احترامها للفرد ، واحترامها لفكره الأصيل ، ولحقه بحياة خاصة لاتنتهك - فإن هذا الجوهر النفيس للروح الأوربية يبدو لى أنتذ كما لو أنه مودع فى علبة فضية فى تاريخ الرواية ، فى حكمة الرواية ، وإننى لأود فى خطاب الشكر هذا أن أثنى على هذه الحكمة بالذات ، سوى أنه حان الوقت كيما أتوقف ، فقد كنت فى طريقى إلى أن أنسى أن الإله يضحك عندما يرانى أفكر .

المحتويات

	- الجزء الأول
5	ميراث سرفانتس المحقر
	- الجزء الثاني
19	محادثة حول فن الرواية
	- الجزء الثالث
35	ملاحظات مستوحاه من "السائرون نياماً"
	- الجزء الرابع
51	محادثة حول فن التأليف
	- الجزء الخامس
71	في مكان ما ، هناك
	- الجزء السادس
87	إحدى وسبعون كلمة
	- الجزء السابع
113	الرواية وأوروبا

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت . أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو باتيكار	ت . أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت . شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتكروفا	ت . أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت . محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفتيش	ت . سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولمان	ت . يوسف الأنطكي
٨ - مشعل الحرائق	ماكس فريش	ت . مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندروس. جودى	ت . محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت . محمد معصم وعبد الجليل الأزني وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت . هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت . أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت . عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت . حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إنوارد لويس سميث	ت . أشرف رفيق عفيفي
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت . بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت . محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائي فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت . طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت . نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت . يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت . ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت . سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت . سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارنر	ت . بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت . إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت . أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت . نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت . منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت . بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو باتيكار	ت . أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت . عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت . مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت . أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت . حصه إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحدائق	بول . ب. بيكسون	ت . خليل كلفت

٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٢٨ - نقد الحداث	آلن تورين	ت : أنور مفيث
٢٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عطف أحمد / إبراهيم فتحى / مصود ماجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
٤٣ - الذهب المزئوج	أوكتايفيو پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تانرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج نيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ - الإسلام فى البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأتلكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية أمريكية	داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التنعيمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى قطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجاتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونيهيث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الفنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أول القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسى العجوز
٧٣ - نقد استجابة القارئ
٧٤ - صلاح الدين والمالِك فى مصر
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التطيل النفسى
٧٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٢
٧٨ - العولة - لنظرية الاجتماعية والثقافة الكونية
٧٩ - شعرية التأليف
٨٠ - بوشكين عند «نافورة النموع»
٨١ - الجماعات المتخيلة
٨٢ - مسرح ميغيل
٨٣ - مختارات
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)
٨٦ - طول الليل
٨٧ - نون والقلم
٨٨ - الابتلاء بالتغرب
٨٩ - الطريق الثالث
٩٠ - وسم السيف (قصص)
٩١ - للسرحة والتجريب بين النظرية والتطبيق
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح
الإسباني وأمريكى المعاصر
٩٣ - محبثات العولة
٩٤ - الحب الأول والصحة
٩٥ - مختارات من المسرح الإشباني
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى
٩٩ - تاريخ السينما العالمية
١٠٠ - مساعلة العولة
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)
١٠٢ - السياسة والتسامح
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع
١٠٦ - الأدب الأندلسى
١٠٧ - صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر
- ت . س . إليوت
چين . ب . توميكنز
ل . ا . سيمينوفا
أندريه موروا
مجموعة من الكتاب
رينيه ويليك
رونالد روبرتسون
بوريس أوسبىنسكى
ألكسندر بوشكين
بندكت أندرسن
ميغيل دى أونامونو
غوتفريد بن
مجموعة من الكتاب
صلاح زكى أقطاى
جمال مير صادقى
جلال آل أحمد
جلال آل أحمد
أنتونى جيدنز
نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
باربر الاسوستكا
كارلوس ميغل
مايك فيذرستون وسكوت لاش
صمويل بيكيت
أنطونيو بويرو بايخو
قصص مختارة
فرنان برودل
نماذج ومقالات
بيفيد روينسون
بول هيرست وجراهام تومبسون
بيرنار فاليط
عبد الكريم الخطيبى
عبد الوهاب المؤدب
برتول بريشت
چيرارچينيت
د. ماريا خيسوس روبييرامتى
نخبة
- ت . قواد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد درويش
ت . عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
ت : مكارم الغمرى
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت . محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحى يوسف شتا
ت : ماجدة العنانى
ت : إبراهيم الدسوقي شتا
ت . أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح
ت : نادية جمال الدين
ت . عبد الوهاب علوب
ت . فوزية العشماوى
ت . سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت . إدوار الخراط
ت . بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت . إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحى
ت : رشيد بنحو
ت . عز الدين الكتانى الإدريسى
ت : محمد بنيس
ت . عبد الغفار مكاوى
ت : عبد العزيز شميل
ت : أشرف على دعور
ت . محمد عبد الله الجعيدى

- ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي مجموعة من النقاد
١٠٩ - حروب المياه جون بولوك وعادل درويش
١١٠ - النساء في العالم النامي حسنة بيجوم
١١١ - المرأة والجريمة فرانسيس هيندسون
١١٢ - الاحتجاج الهادي أرلين علوي ماكليود
١١٣ - راية التمرد سادي پلانت
١١٤ - مسرحيات حصاد كونجى وسكان المستنقع وول شوينكا
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده فرجينيا وولف
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا تلسون
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام ليلي أحمد
١١٨ - النهضة النسائية في مصر بث بارون
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق أميرة الأزهرى سنيل
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط ليلي أبو لغد
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية فاطمة موسى
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان جوزيف فوجت
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية نيلز الكسندر وفنابولينا
١٢٤ - الفجر الكاذب جون جراى
١٢٥ - التحليل الموسيقى سيدريك ثورپ ديفى
١٢٦ - فعل القراءة قولفانج إيسر
١٢٧ - إرهاب صفاء فتحى
١٢٨ - الأدب المقارن سوزان باسنيت
١٢٩ - الرواية الإسبانية المعاصرة ماريا نولورس أسيس جاروته
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية أندريه جوندر فرانك
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) مجموعة من المؤلفين
١٣٢ - ثقافة العولة مايك فيذرستون
١٣٣ - الخوف من المرايا طارق على
١٣٤ - تشريع حضارة بارى ج. كيمب
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) ت. س. إليوت
١٣٦ - فلاحو الباشا كينيث كونو
١٣٧ - منكرات ضابط في الصلة الفرنسية جوزيف مارى مواريه
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف إيفيلينا تارونى
١٣٩ - باريسيفال ريشارد فاجنر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار هيربرت ميسن
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين
١٤٢ - الإسكندرية . تاريخ ودليل أ. م. فورستر
١٤٣ - قضايا التطوير في البحث الاجتماعى ديريك لايدار
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة كارلو جولونى
- ت : محمود على مكى
ت : هاشم أحمد محمد
ت : منى قطان
ت : ريهام حسين إبراهيم
ت : إكرام يوسف
ت : أحمد حسان
ت : نسيم مجلى
ت : سمىة رمضان
ت : نهاد أحمد سالم
ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
ت : ليس النقاش
ت : بإشراف/ رؤوف عباس
ت : نخبة من المترجمين
ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
ت : منيرة كروان
ت : أنور محمد إبراهيم
ت : أحمد فؤاد بليغ
ت : سمحة الخولى
ت : عبد الوهاب علوب
ت : بشير السباعى
ت : أميرة حسن نويرة
ت : محمد أبو العطا وآخرون
ت : شوقي جلال
ت : لويس بقطر
ت : عبد الوهاب علوب
ت : طلعت الشايب
ت : أحمد محمود
ت : ماهر شفيق فريد
ت : سحر توفيق
ت : كاميليا صبحى
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : مصطفى ماهر
ت : أمل الجبورى
ت : نعيم عطية
ت : حسن بيومى
ت : عدلى السمرى
ت : سلامة محمد سليمان

- ١٤٥ - موت أرتيميو كروث كارلوس فوينتس
- ١٤٦ - الورقة الحمراء ميجيل دى ليبس
- ١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة تانكريد دورست
- ١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية) إنريكي أندرسون إمبرت
- ١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس عاطف فضول
- ١٥٠ - التجربة الإغريقية روبرت ج. ليتمان
- ١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١) فرنان برودل
- ١٥٢ - عدالة الهند وقصص أخرى نخبة من الكتاب
- ١٥٣ - غرام الفراعنة فيولين فاتويك
- ١٥٤ - مدرسة فرانكفورت فيل سليتر
- ١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر نخبة من الشعراء
- ١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى جى آنبال وآلان وأوديت فيرمو
- ١٥٧ - خسرو وشيرين النظامى الكنوجى
- ١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢) فرنان برودل
- ١٥٩ - الإيديولوجية ديفيد هوكس
- ١٦٠ - آلة الطبيعة بول إيرليش
- ١٦١ - من المسرح الإسباني اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا
- ١٦٢ - تاريخ الكنيسة يوحنا الاسيوى
- ١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١ جوردون مارشال
- ١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور) جان لاکوتير
- ١٦٥ - حكايات الثعلب أ. ن. أفانا سيفا
- ١٦٦ - العلاقات بين المتنبيين والطمانين في إسرائيل يشعيا هو ليتمان
- ١٦٧ - في عالم طاغور رابندرانات طاغور
- ١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة مجموعة من المؤلفين
- ١٦٩ - إبداعات أدبية مجموعة من المبدعين
- ١٧٠ - الطريق ميغيل دليبيس
- ١٧١ - وضع حد فرانك بيجو
- ١٧٢ - حجر الشمس مختارات
- ١٧٣ - معنى الجمال ولترت. ستيس
- ١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء ايليس كاشمور
- ١٧٥ - التليفزيون في الحياة اليومية لورينزو فيلشس
- ١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية توم تيتنبرج
- ١٧٧ - أنطون تشيخوف هنرى ثروايا
- ١٧٨ - مختارات من الشعر اليوناني الحديث نخبة من الشعراء
- ١٧٩ - حكايات أيسوب أيسوب
- ١٨٠ - قصة جاويد إسماعيل قصيح
- ١٨١ - النقد الأدبي الأمريكى فنسنت. ب. ليتش
- ت : أحمد حسان
- ت : على عبد الرؤوف البمبي
- ت : عبد الفقار مكاوى
- ت : على إبراهيم على منوفى
- ت : أسامة إسبر
- ت : منيرة كروان
- ت : بشير السباعي
- ت : محمد محمد الخطابي
- ت : فاطمة عبد الله محمود
- ت : خليل كلفت
- ت : أحمد مرسى
- ت : مى التلمسانى
- ت : عبد العزيز بقوش
- ت : بشير السباعي
- ت : إبراهيم فتحي
- ت : حسين بيومى
- ت : زيدان عبد الحليم زيدان
- ت : صلاح عبد العزيز محجوب
- ت : بإشراف : محمد الجوهري
- ت : نبيل سعد
- ت : سهير المصادفة
- ت : محمد محمود أبو غير
- ت : شكرى محمد عياد
- ت : شكرى محمد عياد
- ت : شكرى محمد عياد
- ت : بسام ياسين رشيد
- ت : هدى حسين
- ت : محمد محمد الخطابي
- ت : إمام عبد الفتاح إمام
- ت : أحمد محمود
- ت : وجيه سمعان عبد المسيح
- ت : جلال البنا
- ت : حصه إبراهيم منيف
- ت : محمد حمدي إبراهيم
- ت : إمام عبد الفتاح إمام
- ت : سليم عبدالأمير حمدان
- ت : محمد يحيى

- ١٨٢ - العنف والنبوة و . ب . بيتس
- ١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما رينيه چيلسون
- ١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام هانز ايندورفر
- ١٨٥ - أسفار العهد القديم توماس تومسن
- ١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل ميخائيل أنورود
- ١٨٧ - الأرضة بزدج علوى
- ١٨٨ - موت الألب القين كرنان
- ١٨٩ - العمى والبصيرة پول دى مان
- ١٩٠ - محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس
- ١٩١ - الكلام وأسمال الحاج أبو بكر إمام
- ١٩٢ - سياحتنامه إبراهيم بيك زين العابدين المراغى
- ١٩٣ - عامل المنجم بيتر أبراهامز
- ١٩٤ - مضاربات من النقد الأجلو - أمريكى مجموعة من النقاد
- ١٩٥ - شتاء ٨٤ إسماعيل فصيح
- ١٩٦ - المهلة الأخيرة فالنتين راسبوتين
- ١٩٧ - الفاروق شمس العلماء شبلى النعمانى
- ١٩٨ - الاتصال الجماهيرى إيرون إمري وآخرون
- ١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية يعقوب لاندأوى
- ٢٠٠ - ضحايا التنمية جيرمى سيبروك
- ٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة جوزايا رويس
- ٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٢ رينيه ويليك
- ٢٠٣ - الشعر والشاعرية أَلطاف حسين حالى
- ٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم زلمان شازار
- ٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات لويجى لوقا كافالى - سفورزا
- ٢٠٦ - الهيولية تصنع علماً جديداً جيمس جلايك
- ٢٠٧ - ليل إفريقي رامون خوتاسنديز
- ٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى دان أوريان
- ٢٠٩ - السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين
- ٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى سنائى القرزوى
- ٢١١ - فردينان بوسوسير جوناثان كلر
- ٢١٢ - قصص الأمير مرزيان مرزيان بن رستم بن شروين
- ٢١٣ - مصر منذ قديم التليين حتى رحيل عبد القادر ريمون فلوور
- ٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع أنتونى جينتز
- ٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك ج٢ زين العابدين المراغى
- ٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين
- ٢١٧ - مسرحيتان طليعيتان صمويل بيكيت
- ٢١٨ - راويلا خوليو كورتازان
- ت : ياسين طه حافظ
- ت : فتحى العشرى
- ت : دسوقي سعيد
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : إمام عبد الفتاح إمام
- ت . علاء منصور
- ت : بدر الديب
- ت : سعيد القانمى
- ت : محسن سيد فرجاني
- ت . مصطفى حجازى السيد
- ت . محمود سلامة علاوى
- ت : محمد عبد الواحد محمد
- ت . ماهر شفيق فريد
- ت : محمد علاء الدين منصور
- ت : أشرف الصباغ
- ت : جلال السعيد الحفناوى
- ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
- ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف .
- ت . فخرى لبيب
- ت . أحمد الأنصارى
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت . جلال السعيد الحفناوى
- ت . أحمد محمود هويدى
- ت . أحمد مستجير
- ت . على يوسف على
- ت . محمد أبو العطا عبد الرؤوف
- ت . محمد أحمد صالح
- ت . أشرف الصباغ
- ت . يوسف عبد الفتاح فرج
- ت . محمود حمدى عبد الغنى
- ت : يوسف عبد الفتاح فرج
- ت . سيد أحمد على الناصرى
- ت . محمد محمود محى الدين
- ت . محمود سلامة علاوى
- ت . أشرف الصباغ
- ت : نادى البنهاوى
- ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كانزو ايشجورد	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت . على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفاى	جريجورى جوزدانييس	ت رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت . نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت السيد محمد نقادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت . منى عبد الظاهر ابراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارثيا ماركت	ت السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	ت . طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني فى القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	ت السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت . مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمن	ت : أمير ابراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت مصطفى ابراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت . جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت . مصطفى ابراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج ١	جلال الدين الرومى	ت ابراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكتاد	ت ياسر محمد جاد الله وعربى مديولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلرافر - رايوخ	ت . نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والقرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١	ليفى بروفنسال	ت مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكيبييل	ت نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرثيا ماركت	ت على ابراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحدثة فى مصر	ولتر أرمبرست	ت محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت . رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت ياشراف محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ سيمينوفا	ت حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روينسون وجودى جروفز	ت إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روينسون وجودى جروفز	ت إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكارت	ديف روبنسون وجودي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلي رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني	نخبة	ت : فاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جورجون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إيوارد مندوتا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	ت : علي يوسف علي
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلي	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودي

رقم الإيداع ١٥١٨٨ / ٢٠٠١
I.S.B.N.
977-305-195-1
مطابع المجلس الأعلى للآثار



فَنُّ الرواية

إن روح الرواية هي روح التعقيد ، كل رواية تقول للقارئ :
«إن الأشياء أكثر تعقيداً مما تظن » ، إنها الحقيقة الأبدية للرواية ،
لكنها لا تُسمع نفسها إلا بصعوبة في لغط الأجوبة البسيطة
والسريعة التي تسبق السؤال وتستبعده . في نظر روح عصرنا :
إما أن تكون أنا كارنينا على حق ، أو أن يكون زوجها على حق ،
وتبدو حكمة سرفانتس القديمة التي تحدثنا عن صعوبة المعرفة
وعن الحقيقة التي لا تدرك زائدة عن اللزوم ولا فائدة منها .

إن روح الرواية هي روح الاستمرار : كل مبدع هو جواب عن
المبدعات السابقة ، كل مبدع ينطوي على التجربة السابقة على
الرواية ، لكن روح عصرنا مثبتة على الأحداث اليومية التي هي من
الاتساع والضخامة ؛ بحيث تدفع ماضى أفقنا وتقلص الزمان
الهنية الراهنة وحدها . إن الرواية - وقد تضمنتها هذه المنظور
لم تعد إبداعاً فقط ، وإنما هي حدث من الأحداث اليوم
وإشارة بلا غد .

